



سجله الفقه الإسلامي

# فصول

الدراما الجديدة بعلامات التحول في التمثيل والرؤية

التمثيل المسرحية

تقرير الأنساق

مسرحية الأنساق الثقافية في كسمي وراشيل كوري

بالنوراما المسرح ما بعد الدرامي

ما وراء الحدث الدرامي الاحتفال والأصوات البشرية

في الفضاء والمغزى الطبيعي

نحن وقربان: اللعب في الدماغ لخالد الصاوي

بين رغبة التعبير وطروح التثوير والدراما المضادة للعولة

قراءة في كتاب "الأدب في حشر" لنوموروف

شخصية العدد: برنولت بريخت



# فصول

مطبعة النقد الأدبي  
عقيدة محكمة



ملف العدد  
الذرائع الجديدة وما بعدها



الهيئة العامة للكتاب



المجلس الأعلى للمعوقين  
الرياض - ١١٤٤٠٠

١٠٠٠  
 ١٠٠٠  
 ١٠٠٠  
 ١٠٠٠  
 ١٠٠٠  
 ١٠٠٠

[illegible]

## ف فصول

المجلس  
العلمي

المجلس الأعلى للبحوث  
العلمية والتقنية

المدير العام  
البنك الإسلامي للتنمية

المجلة  
العلمية

2000

1999

٢ ..... الف ليلة

٣ ..... الف ليلة

٤ ..... الف ليلة

الف ليلة

٥ ..... الف ليلة

الف ليلة

الف ليلة

الف ليلة الف ليلة الف ليلة الف ليلة الف ليلة الف ليلة الف ليلة

٦ ..... الف ليلة

الف ليلة

٧ ..... الف ليلة

٨ ..... الف ليلة

٩ ..... الف ليلة

١٠ ..... الف ليلة

١١ ..... الف ليلة

١٢ ..... الف ليلة

١٣ ..... الف ليلة

الف ليلة

١٤ ..... الف ليلة

١٥ ..... الف ليلة

الف ليلة

١٦ ..... الف ليلة

١٧ ..... الف ليلة

١٨ ..... الف ليلة

١٩ ..... الف ليلة

٢٠ ..... الف ليلة

## ■ کتاب

- ۴۸۰ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۱ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۲ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۳ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۴ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....

## ■ کتاب

- ۴۸۵ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۶ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۷ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۸ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۸۹ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۰ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۱ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....

## ■ کتاب

- ۴۹۲ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۳ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۴ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۵ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۶ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۷ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۸ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۴۹۹ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۵۰۰ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....

## ■ کتاب

- ۵۰۱ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....  
 ۵۰۲ ..... الفصحى وما بعد الفصحى .....







تتمتع هذه الفنون بالاعتراف الدولي، كما أن بعض الفنون الحديثة  
التي نشأت في القرن العشرين، مثل الموسيقى الإلكترونية، أصبحت  
أصنافاً فنية معترف بها. ومع ذلك، فإن بعض الفنون الحديثة  
لا تزال تواجه تحديات في الاعتراف الفكري، خاصةً في  
المجالات التي لا يوجد فيها إطار قانوني واضح. على  
الرغم من ذلك، فإن الفنون الحديثة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي. ومع ذلك، فإن بعض الفنون الحديثة  
لا تزال تواجه تحديات في الاعتراف الفكري، خاصةً في  
المجالات التي لا يوجد فيها إطار قانوني واضح. على  
الرغم من ذلك، فإن الفنون الحديثة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي.

هذا ما يعيدني مرة أخرى إلى الفنون الحديثة، التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي. ومع ذلك، فإن بعض الفنون الحديثة  
لا تزال تواجه تحديات في الاعتراف الفكري، خاصةً في  
المجالات التي لا يوجد فيها إطار قانوني واضح. على  
الرغم من ذلك، فإن الفنون الحديثة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي. ومع ذلك، فإن بعض الفنون الحديثة  
لا تزال تواجه تحديات في الاعتراف الفكري، خاصةً في  
المجالات التي لا يوجد فيها إطار قانوني واضح. على  
الرغم من ذلك، فإن الفنون الحديثة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي.

وهذا ما يعيدني مرة أخرى إلى الفنون الحديثة، التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي. ومع ذلك، فإن بعض الفنون الحديثة  
لا تزال تواجه تحديات في الاعتراف الفكري، خاصةً في  
المجالات التي لا يوجد فيها إطار قانوني واضح. على  
الرغم من ذلك، فإن الفنون الحديثة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي. ومع ذلك، فإن بعض الفنون الحديثة  
لا تزال تواجه تحديات في الاعتراف الفكري، خاصةً في  
المجالات التي لا يوجد فيها إطار قانوني واضح. على  
الرغم من ذلك، فإن الفنون الحديثة أصبحت جزءاً لا يتجزأ من  
المشهد الثقافي العالمي.

فاندر الاتصالي

كلية  
العلوم

والتي هذا العدد من سطة المصنوع من التراما الجديدة وما معها استعمالية  
 لا صحت على مصعد المسرح العربي والعالمي لكي يرحموا الذبول في أوقات  
 الحروب المسرحية والفوائد الثقافية التركمية وإستراتيجيات التراما الأوروبية بالإضافة  
 إلى إبداعات مسرح الصورة. ولقد استوفيت التمكنة الفنية نظريات المسرح  
 الحديثة التي تأسست على فهمنا للأنطواء في الترميم، ويوجد على مرآة  
 الوعي التي قدمت نظريات الجسد والقابض والقاسية بكل أبعادها وإستراتيجياتها  
 وإن كانت هذه الشبهات الحديثة تسير - في بعض الأمثلة - كما لو أنها غير  
 قابلة بالنظر الفكري التي تنظم تلك الترامات

إن طرح المسرح العاصم يستوي إجابات الترميم - بهر الجمع مفهوم الجسد  
 لكي يدل مكانة مفهوم النص أو العملية أو الإبداع الإبداعي أو الغير نصي أو  
 الفكري أو الصورة أو التشكيل المصور غير أني أو التشكيل الفني يستوي إلى -  
 بهر الجسد المصطلح يكرر، وهذا هو الغرض والاختلاف، فالشبهات والتشابه  
 والإبداعات المتفرج بالمتن والظاهر والعارض وإن حق المسرح بهذا المصطلح  
 التوازي أو أهداف التوازي بينه المصداق القويح يتكامل مطابقة مع المسرح التراما  
 الجديدة وما معها، فالمصداق الترميمية فيها متشعبة التنازل فالحاجة بعد أن  
 التركت اللغة عند قرائتها ومنها على التوازي

إن ومن اللغة التي بدأ يتجاوز مع الثاني صارت أصاب الترميم في  
 المصطلح وكانت اللغة الأولى مصطلحات يتم بكل اشتقاق الوحدات الثلاث ثم جلت  
 القربا ثم لغة المصداق إلا بعض شبهات هذه الظواهر المسرحية الحديثة  
 والتكاملات العصرية القسومية التي الإتيان في الترميم التي خلال التنازل من  
 الترميم إلى الترميم ومن إبداع إلى إبداع، ومن أهم ما تتركه تشكلات الوعي  
 في هذا المسرح من الترامات: إبقاء البشر في التنازل بين ما هو موجود بين  
 فطري كتات وإبداع التنازل ومطابقة التنازل القسومية من أية سلطة، ولم  
 يكن هذا الأمر وليد سيطرة الترميم وما يحدث على خشمته بل أنه بهر استجابة

لكثير من المشهورات في حياتها الثقافية التي انعقد العهد الطويل في الإبداع المسرحية ككل، وبوجه الاهتمام إلى البحث عن لغات مسرحية جديدة تطرح على الطلي العربي الكثير من التساؤلات، وكان السؤال الهوي وهو الثقافية، مؤرّ رابسي في مساحة الذات والمضام والمعالج ومسألة الكتابة هذا الفكر الجديد في لغات العرب، ووجدته

ويؤاخذ العهد أيضاً في باب من باب الماكن، صلاً مسرحياً كثيراً ما صدى كاد عند عرضه في مركز القاهرة لعلوم وهو عرض " اللعب في الصراخ " ويؤاخذ على هذا العرض ما يمكن تصحيحه والكتابة الترحيبية أنه، وقد على الطبيعة وانطلق من الطبيعة، ولم يكن لهذا الإبداع المعاصر أن يقيم دور، وهذه فائدة له وذلك ما قام به الترحيب والقصص بالله المسرحي، ويحتوي العهد أيضاً على الكثير من الدراسات والتجارب التي تحاول إثبات الصور، على المشهورات الخاصة سواء في المسرح العربي أو المسرح الغربي

وبخلافه لا حركته على طريق فصول، وإنما قد انتقلت أدب شخصية العهد هذه المرة وأما من رواد الدراسات المعاصرة وهو برنولد بيرنيت الذي كان له أثر كبير في الدراسات العربية المعاصرة

ويجب على بحثه من الطبع طبعاً والعهد من أهم تلك المسرحيات، ويؤاخذ له فائدة وهو ساهم بحثية إلى القرائل المعظم مؤثر حثية وأثر الأثر فائدة العربية المعتمد من الترحيبات التي كان لها الفضل في إقامة الفرحة الكثيرين المعروف على كثر المعرفة العالمية، وساهم بحثية طبعه وطبعه وأثره في مجال المسرح والكتابة الأدبية والفنية الكبرى، كما أنه كان أحد أبناء طبعه فصول، وحمل دوراً كبيراً، وبال دهم التواصل مع طبعه فصول سواء دراسات الشخصية الفنية والفنون والأفكار المعاصرة، أو بالاهتمام في مؤامراته، وكان أثره الفنون الخاصة من مؤامرات سعيد في العهد (١٩٨٠) ومكتبه له في عهد قائم، إلى أنه دراسة مطروقة

د. الترجمة والكتابة

د. الكتابة الحسنة



### التمثيل

علاء مولي / معهد الفنون بين العصور / علماء  
الفنون محمود / كرمة سامي / كيلي إسماعيل /  
كيلي بن هاشم / محمد السعيد القل / محمد  
العبد / مدحت الجبار / ميسون علي / طارق خير  
البحر / هتام عبد الفتاح .

### التمثيل

الدراما التمثيلية بعلامات التحول في التمثيل  
والزينة / بالوراثة المسرح ما بعد الدراما ما وراء  
الحديث الدراما، الاختلال، والأصوات البشرية  
في الفضاء، والظلال المادية / الدراما  
المؤقتة المعاصرة وما بعدها / قراءة تمثيلية  
في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح  
الأمريكي النسوي الأسود / تقرير "الأنثى" و  
مسرحية الأنثى الثقافية في "اسمي راشيل  
كسوي" / دوائر الحضور والغياب: الوجه في  
العينين المظلمتين في "الأقوى" لستيفن  
و"موتزوت" و"كيري" ليوكون / الدراما في شعر  
صلاح عبد الصبور بين التمثيل الدراما  
والتمثيلية الشعرية / اللغة المسرحية /  
التجريب والمسرح / القلب في الدمار /  
المسرح بين رؤية التمييز وطرح التشوير /  
الدراما لظلال التمثيل قراءة في مسرحية  
القلب في الدمار / اتحاد المسارح .



• النص الأسطواليا

الفرمان الجديدة معلومات المصور في البيئات والبيئة

بعد الترحيل، ويظهر

بعد ذلك القرن بين صبح مرفأ القديس و الفرمان الجديدة وما بعد الفرمان الجديدة في سياق  
العماميات الجديدة في الآداب والفنون الاستمرارية والتجديد، وبعد رصد التفرقات  
المتكاملة في السمات الفنية والفكرية، يتجلى بوضوح قواها الفنية الجديدة من هذه التفرقات  
لوحظ التكم الجديدة في بيئة الفرمان بولمانا عليها الإبداعي الذي يتجلى في مقارنته لتغير  
أساس هذه الفرمان تحت تأثير الهرمان الفنية الذي يتجلى في الواقع الفني، والفني،  
والفني، والفني، والفني في العالم، و سموت المصناعات الفنية الجديدة المتغيرة  
والتي تتغير باستمرار، والتجديدات المتكاملة تتجلى على التفرقات الفرمان الجديدة  
بموجات الفنية في إلهام الفن في ملامح الجديدة، والفكرية المتكاملة في الفنون بوضوح الفن  
والفني، ويظهر في مقارنته الإبداع الفني حتى يتكامل الآداب المتكاملة الإبداع الفني بوضوح  
الفنية الجديدة الفنية الجديدة التي تتجلى في التجديد المتكامل داخل الفنون والفنون  
المتغيرة بوضوح الفن، متجلى في بوضوح الفرمان الجديدة، والفنية الجديدة، والفنية  
المتغيرة في البيئات والفنية، وهذا - أيضا - الفنية الفرمان الجديدة الجديدة والمتغيرة  
متغيرة فنية فنية الجديدة والفنية الجديدة، وهذا بوضوح الفرمان، وهي عناصر تحت  
فيلكها و الجديدة إلهامها كالفني

• الأبعاد الفنية الفرمان الجديدة

• الفني والفني والفني الفني الفني الجديد

• الفني الفني والفني الفني الفني الفني

• بوضوح المتكاملة والفنية بوضوح من الفنية في الفنون

في عام الفرمان تم صبح الفنون الفني، هذا يعني أن الفنون بوضوح وبوضوح وفنية بوضوح  
متغيرة على المتكاملة والفنية والفنية، هذا ما يتم التحليل الإبداعية منه من خلال الفني  
الفنون الفني بوضوح فنية الفرمان الجديدة في الفنون الفني

• الفنون

بالفرمان الفنون ما بعد الفني

ما وراء التحدث الفني، الاستقلال، والأمور الفنية في الفنون، والفنون الفني

الفنون الفني الفني، هذا الفني الفني

من الواضح أن هناك دائما هناك الفني في بداية الفنون، فنون كالفني في الفنون كالفني  
الفنون الفني، من بين الفني والفنية التي تتجلى من الفني من الفني من الفني  
ما بعد الفني بوضوح الفني الفني الفني الفني، وفنية الجديدة الفنية بوضوح  
الأساسية بوضوح، في هذه الفنية كالفني بوضوح الفني كالفني بوضوح الفني  
والفنية، الفنون ما بعد الفني هو استكمال التحدث الفني بالاستقلال، والفني بوضوح منه







به على أحد الجانبين، ويظهر من القرائن وغيرها ذلك العهد الذي انتمت هذه السجدة  
 والصروح الثمينة التي كان السمرجانية المنعمية بقلعة جملها، تعلقت في تقدم الأثر، على  
 القواعد من الحمراء والبيضاء، وتعلقت من ناحية أخرى على الصرح القوسى من القرويين،  
 والشمس، فكان سمرجاً بقلعة والسجدة من سواد أو حمر، وكان نقشاً بقلعة، السجدة  
 الحمراء داخل السجدة البيضاء السجدة، لذلك لم يأت سمرجاً من سراج قديم، أو منى،  
 إنما لم يجرى ولا منى من زينة الجمالية السجدة التي تعلقت على الصرح الذي تعلقت  
 منه والآثار، به، في سجدات حرة قدم من خلالها السمرجانية ذات القوس الواحد، والسمرجانية  
 متعددة القوس، في الوقت الذي أتت فيه السجدة المشقة على السجود الأيسر، والسمرجانية  
 التي استندت مائلها من القواعد المأمور أو من القواعد على السجود، وأما من هذه الأجزاء  
 الصرح واحد، كان من السجود والقصود، بالألوان الأربعة المختلفة، وألوان القواعد الخمسة  
 التي تعلقت على القواعد السجدة

## القلعة السمرجانية

### عنوان على

أما سجدات السجود المختلفة في السجود بما يتعلق من أعلام في الدراسات العلمية الحديثة، بما  
 تعلقت في البحث في هذا السجود والعلامات في القواعد السمرجانية المختلفة نظراً لأهميتها، ونظراً  
 للأعلام، حيث يمكن القول إن سجدات السجود سمرجانية بوجهها وبهذا الأهم، وبهذا  
 غير السجود، وبهذا الأهم بالسجود من القواعد، وقد وصف دافع القواعد السجود، سجدات  
 القواعد، سجدات السجود بأنها إلهام الإلهام بالسجود الأربعة المختلفة، سجدات السجود، من سجدات  
 سجدات تلك القواعد في السجدة، ومن خلالها سجدات السجود السجود السجود التي هي  
 سجدات السجود، سجدات السجدة سجدات في سجدات السجدة السمرجانية، لذلك السجود والسجود  
 بالقرآن سجدات، سجدات سجدات كل من سجدات، وسجدات السجدة السجدة والسجدة سجدات  
 السجود، هذا الأهم سجدات سجدات سجدات السجود الذي يحده سجدات إلهام السجود والسجود  
 الأسفل، وبهذا عليه السجود، سجدات السجود، على سجدات السجود سجدات من السجود  
 بأحد من الأعلام السجود، سجدات السجود وسجدات الأسفل، من سجدات السجود سجدات  
 من سجدات على السجدة، وهذا هو أحد سجدات السجدة السجود، وسجدات السجود في السجود  
 أنها سجدات سجدات، سجدات سجدات، كان السجود سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات  
 السجودانية وقلية والسجدة، هذا بالإضافة إلى السجدة السجدة بكل نوع من ألوان السمرجانية

## التجويد والسجود

### أعلى من السجدة

إن القواعد السجود سجدات السجود، في السجود من السجود، سجدات سجدات سجدات السجود  
 السجود، سجدات السجود، سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات  
 سجدات، سجدات سجدات، سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات  
 سجدات، أو سجدات أو سجدات، ولا يأتى من سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات  
 السجود السجود، السجود السجود، في سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات  
 سجدات سجدات من سجدات، سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات سجدات

يعني الإحصاءات الفنية التي قمنا بها لعدد الأسماء أثناء "توزيع القصص"، وكذا كتابات القصصيات، مما مكن من إخراج أشكال جديدة نبتت من مصاديق الفنية والابداعية. أما فكرة القصصيات فقد استرشدنا بالتراجع على مستوى الإبداع والتطوير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى في هذا التراجع تراجعاً مبرراً لا أكثر. ولكن رغم هذا فإن الفصح الشعري الذي شهدنا اليوم الذي أطلق به، والتمسك في إسقاط الألفاظ والتعريف الجليلي والتوسيع الروحي القوي، وتدعوا إلى القوة والبر، والحدائق الخفية.

## ١. شعر والرائحة

### "العب في الصباغ" لعقاد الصلوي

بين رغبة التعبير والتفويض والتطوير

خارج مؤزمي

يطلق عرض "العب في الصباغ" من ريفي جدي للكتابة الآن والأخرى، ولكنه في فترة انعكاس روحية في التعبير يمتدح من أساليب الترويح لا يعطي قيمة الترويح الذاتي القيم تلك التي كانت وأصبحت سرحاً على نحو أعمق. هذا الموقف الترويح يغير المعنى من الذي يعطى لنا، كقول حسب رؤية الخاصة تلك الكتابة، أن نكتب عرض الصلوي، والقبي، وطيفه في أن، ويعرض الفكر من الصلوي والصلابة، فالعرض يعطي محاولة من خلال كتابات وتكلم أن يشكك مع القضاة وله على إحدى أوجه أساليب الترويح، وهو أيضاً عرض يعطي الصوت للكتاب يصدر من منطق الحوار والتفكير الهادئ على إكثاله، ويكاد يصل من يتفكره بالخاصة والتباين في "الربط" الربط، بينما يصل الخطاب الرسمي للكتابة ويصنع عليه على ما حقه من أسرار وأهمل للأبداع في حتم عالم مثالي، يعطي العرض طبعاً صرح السوية في جوارها بدلاً من هذا الخطاب الشعري حولها فدياً وإيقاعاً، بل يصعد صراحة من "توزيع القصص"، أن القيمة العرض الأساسية ليست التعبير، بل القاصي من مظاهر القصص الكيفية، فهو يؤول مع ما استقرت عليه تلك القصص فعلاً من القاصي، ويؤكد بإعطاء العالم بأن ما بدأ من منطق القصة والتفكير

### الفرادى الكتابة للفرادى: قراءة في صرخة "العب في الصباغ" لعقاد الصلوي

محمد المجد

صرخة "العب في الصباغ" لعقاد الصلوي، رؤية عربية مستندة إلى الفكر السوية، والقصة الإعلامية بقامة، على الصعيد السياسي والاعلامي في الثقافة العربية. وأن الكتاب صرح في الواقع، قصة تلك كان الأهم يتناول الفكر القاصي أن يكون عرضاً بصرفه حقيقي، وهذا التعبير والكتابة القصصية والتفكير في لحظة تاريخية معينة بأساليب الكتابة القوي مائلاً عربي ويؤيدوه الإنسان الذي كان وهذا الفرادى محاولة القلوب على الوسائل التي كسح أيدى النوع من القصص العربية القصصية لتعريف تلك القاصي

### عزيم عزيمى (مصريون)

عزيمى صادق باشم اللغة الإنجليزية بكلمة الأديب – جامعة القاهرة وأخرج على يده مجلة  
عزيم على مجلة الأستاذ عزيمى فى الأدب الإنجليزي والفرنسي من المجلدات الأمريكية والألمانية في  
2000 من مجلة عزيمى "المجلة الأدبية" The Pursuit of Absence وأخرج عزيمى  
نظريته النقدية الحديثة المبنية على مفاهيم الأدب في مجلة والمصرية على يد الباحثين  
على فن التراجيديا. كتب القلم الخاص بالفرع العربي (14 مجلد) في "موسوعة المعرفة"  
المصري والمجلدات الأدبية "The Oxford Encyclopedia of Theaters and  
Performance" والتي صدرت من دار نشر جامعة أكسفورد، OUP في فبراير 2002 من  
عزيمى عزيمى كبرى (Oxford University Press)

### عبد الرحمن بن زيد (مصريون)

عبد الرحمن بن زيد، مصريون وألمانيون، من مؤلفات "من أدبيات المسرح العربي"، "أدبيات  
المسرح العربي"، "أدبيات التمثيل في المسرح العربي من البداية إلى الأبد"، "أدبيات التمثيل  
في اللغة المسرحية العربية"، "خطاب التمثيل في المسرح العربي"، "أدبيات في اللغة  
والأدب"، "معى التمثيل في المسرح العربي"

### علاء الدين محمود (مصريون)

عزيم صادق اللغة الإنجليزية والألمانية الحديثة بالعلمي. عمل على التمثيل في  
اللغة الإنجليزية بكلمة الأديب، جامعة عين شمس 2004. شارك في عدد من المؤتمرات  
القومية والعالمية في مجالات النقد والدراسة والأدب والفن. يعمل محاضراً معتمداً في مجلة  
الأكاديمية "أدب" المصرية باللغة الإنجليزية في القاهرة

### فرحة سامي (مصريون)

فرحة والألمانية الحديثة. حازت على جائزة مؤسسة عبد الحليم شومان الباحثين العرب  
القاريين في العلوم الإنسانية عام 2000، أفضل ألبم ملصق وألبم قسم اللغة الإنجليزية، كلية  
الأدب، جامعة عين شمس

### فيلسوف (مصريون)

فيلسوف عزيم، أستاذ مساعد الأدب الإنجليزي، جامعة القاهرة. عضو مجلس إدارة الجمعية  
المصرية للأدب القديم، مسئول تحرير مجلة كلمة الأديب، جامعة القاهرة

### فيلسوف بن حنيفة (مصريون)

كلمة باللغة الأدبية في ولاية سطيف والجزائر

### محمد السيد كمال (مصريون)

عبد الرحمن بن زيد، مصريون، أستاذ الأدب القديم بجامعة عين شمس، عضو مجلس إدارة  
الجمعية والأدب في القرون، للجمعية. شارك في مسرح براديس فريول، أستاذ  
الفرقة في القرون أم ملهم أديب على، والأدب القديمة القديمة القديمة، وغيرها (الفرقة)





## الدراية الجديدة بعلامات التحول

## التيارات الفكرية



**المؤلفون:**

Background: The purpose of this study was to determine the prevalence of self-reported depression and anxiety among a sample of young adults in the United States. Methods: Data were obtained from the 2007 National Survey of Adolescent Health, a nationally representative survey of adolescents and young adults aged 15–24 years. Results: The prevalence of self-reported depression was 11.2% and the prevalence of self-reported anxiety was 14.8%. Conclusions: The prevalence of self-reported depression and anxiety among young adults in the United States is high. Further research is needed to determine the risk factors for self-reported depression and anxiety and to develop interventions to reduce the prevalence of these conditions.

الإقرار بوجود مزايا جديدة بخصوصيات الحياة وثقافة بلدان مختلفة ومجالاتها المختلفة مثلها مثلها في الإبداع التكنولوجي الحديث، معناه تأكيد وجود مخططات ومجالات هذه الخصوصيات في عمل الإبداع التكنولوجي في زمن الآلة - الإنسان، وفي زمن التفكيك - وبناء - أيضا - الإقرار بتماثل فعل ماضي يتم عدم مصادقة الفعل، فكل ماضي يتم في فروع طوائف البديل، فكل ماضي يتم في إعمال الفيلك كل أشكال البنية أثناء تعطي الفيزياء بأبعاد مختلفة، وبمختلفة أخرى في جوار مسافات ثوبا وبمختلفة وبالمساحة بالزمن الجديدة التي تتغير التماثل أو التماثل الفيزياء البديل الحياة في

[illegible]

والتي لها أهمية كبيرة في مجال التمويل الشخصي، حيث أن فهم الشخصيات المختلفة يمكن أن يساعد في اتخاذ القرارات المالية المناسبة. كما أن فهم الشخصيات يمكن أن يساعد في تحديد الأهداف المالية ووضع خطط لتحقيقها. لذلك، فإن فهم الشخصيات هو خطوة أساسية في التخطيط المالي الشخصي.



- أن القدر القرامي الجديد لم يعد مجرداً عما يجري في أرض مؤلفه ، بل صار لها وجود مبرور بذاتها بعد تعلقه من طرف القارئ.
  - الإحلال من جديد القالب الذي لم يعد يملك هذا النص تعلقاً مطلقاً بوسط وجوده الجديد له في إنتاج هذا مؤلفه هذا النص هو القارئ الجديد لأن معنى هذا النص صار كما يرى رولان بارت غير محدد ، وغير غير القيد أو أنه "ربما المؤلف الإله"
  - أن مؤلف النص القرامي في سبيله التوبة لم تعد له حياة بما يعرف سلفه على القارئ من خلال هذا النص.
  - أن حرية تلي النص الجديدة وإبداعه في القراء الجديدة قائما على التعلق من الأبدان في ذاتها من خلال تعلقها بملامح ومختلف البنيات المكونة لبيئة الكتابة النص القرامي الجديد.
  - أن النص القرامي الجديد يظل مشروع قرامي مشروع يتكبر على كل الاحتمالات التي يسمي القارئ في إنتاجه حياة وإنتاج مؤلفه.
- لقد اكتسبت القراء الجديدة موجدات القراء الجديدة وإبداعا أسطر في ملامح الجسد وإبداعا أسطر في أشكال النمل والقارئ يملكهما ، يدنو في سطوة الإبداع القرامي وهو يملك الآلة الداعية لإسار القارئ بدار الزينة القوية الحياة الجديدة التي اكتسبت العنصر القرامي داخل المخطرات والقوى السرحية ، القوية ، تمام هذه القراءات وهي ميلاكيلا التاريخية ، وثائق المشاهد التي ظهرت فيها ، ما يؤكده وجود أشكال جديدة في هذه القراءات لتشكل نسجاً لانهاء إلى جديد هذه القراءات بالمعنى الأسمى
- أن جدلية الكتابة بموجبها بالكتابة الشعرية يتخطى اللغة بالقدرة والزينة بلغتها
  - أن هذه الجمالية وجدت مكانها وسودتها في يومها
  - أن فهم العالم والكتابة القرامية لا يأخذان أهميتها في النص المكتوب بالمعنى ، بل في التعلق مع الذات ، وتحويل التعلق إلى العنصر الذي أصبح بعد تعلقا ذاتيا في الكتابة ، حيث القارئ وحالته القرامية يتخرجان بالمعنى الشعري والخطوب القوية ، عناصر التعلق من حاضرات القرامى القوي.
  - أن عالمي فعل الإبداع في القراء الجديدة من مجموعات القرن الماضي إلى الآن يشكلون - في القالب - إلى عالم القوي ، فهم مؤلفون ، ومخرجون ، ومختصون في فنون الترميز والرموز والسميولوتيا التي تشمل كل هذه الممارسات القوية والكتابة ، ومع سواه قوى سرحية ، يمتلكون فهم يمتدحون القوي من ذاته القوية في بنية السطح بالكتابة ركنية عناصر الكتابة القوية الجديدة

بهذه العناصر تم إثبات القراءات القوية الرامية من عبور الكتابة القرامية الجديدة ، كما فعل "الكتاب أوتو" من خلال مفهوم الملامح في الفن ، يواصل ميلاكيلا النص ، يسعى للتعبير القوي إلى أرض القوي البارز في الملامح القوية كشفاً عن ملامح النص التوجع في القارئ الأساسي بين ذاته وإشباع في أكثر التعلقات توجعاً والكتابة وإبداعاً





في العلاقات الشخصية لفضل التمويل في الدراما الجديدة موجودة بوجود التجربة المسرحية في التعبير المسرحي، وموجودة في الرغبة في إشباع النفس في حقله، ومنه على التجربة، وموجودة أيضا بخاصة التجربة بالثراء المسرحي، وبخاصة التفاعل بين العناصر الشخصية والخيالية في الشخصية الباعثة التي التمويل في حقله، ومنها من الأبعاد الصحيح وهذا معبرة من حيث أنها تعبر عن ما داخل تلك الطريقة بعد سماتها، وشكلها الصوري بعد شخصيتها بالمثل بعيدا عن كل ما يكاد على أنها وحدة الفنية لدراسة أو ما اجتماعي.

خلق هذا كل من جاز ألوي، وجان بول سارتر، وكثير غيره، وجان جينودو، حين جعلوا الدراما المسرحية في الدراما في أصلها به المسرح القومي، فانه لا بد من صرح حائل يفتح الشاعرة القويقة من تلك الأسرة ويأخذها القديرة من صرح القوي الصانع حذر، فلهذا المسرح أصبح يعتمد التعبير الصحيح عن الخطاب في حواراته، فاشبهت بطرائق ملكة الأوصال، وهي تحاول أن تعيد، وتدخل بيني وبين، حيثها لأفكر والتوجه، بمواقف متناقضة حول أية القصص التي يتم كل الكيفيات، فانه للأشخاص تلكها التهاد والتوجه الصحيح، في حين توجد أشكال أخرى من الدراما الجديدة في المسرح المعاصر إلى الإحسان من صرح كونه مع "التيوتات كاشور" التواهي الذي دخل ومن تعبيرات فضاء المسرح بدراية أوسع المواقف المسرحية الكلية، بإلزام تلك التمثل وهذه، فبالإضافة مع تجربة طرائق الصرح المسرحي لأخرى بخصوصيات القدم والجملة والتكامل بينك وبين الممثل، وتوقع مبادئ صرح آخر بطله الفكر الإنساني يعطونه بالرواية الشخصية إضافة صرح معاصر في موقفا درامية جديدة، في حين توجد "كوبنهاغن" في فلكه أنه لا يوجد أنه، من تعبر، أن وجود الصرح هو ما بعده التواهي، في حين دعا "بيلفيلد" بالخير" إلى ما بعده بالدراما الكوبنهاغن، وألح على جواب الزايف المسرحي لتوسيع حقله العلاقات المعاصرة التي تجمع الفطوس، وأصبح خطاب المسرحية والتدخل لتواهي الفطوسات في هذه الكوبنهاغن، ما يكاد على أن انضمام هؤلاء المسرح عليهم يتكلمون عن نوب المحادثة والتفسير ومما من السيرة المحادثة ومرة هذا المسرح

## نوع المشكلات والتطوير بعدد من الجوانب في المسرح

ما بين الدراما التقليدية والدراما الجديدة واختلفت المواقف الخاصة لكل ما هو عليه، يلزم على التأليف بأن المسرح هو التوجه بطرق المشكلات، وعلى اللاهوتية الكلية على التقليد والمشكلة والتطوير أيضا مع تواجد الشخصية اللاهوتية التي سمحت الدراما بطرائقها معي القليل بالدراما الأرمنية

والسؤال الذي يفتح هذا المواقف الخاصة الدراما التقليدية لعدم فقط على العالم، و حيثها التكنولوجيا على الإنسان وبطرائقها على الشخصيات، وصرح الإيمونوجيو، انكلاصة لإشكال قليل الصريح والتفنن الخاصة في العالم - هو مواء كيبدا تباين حقله التلويح في العالم لإشكال المسرح إلى العبرة بعد الإحسان من نوب المشكلات والتقليد

## مبدأة السؤال: يمثل أو لا يمثل اللاهوتي

• هل يمثل أو لا يمثل المسرح حقيقة من التفكير في أرملة السيدة التي دخلت

الوجود الإنساني بداية التصوي من تلكه ومن لغته ومن العالم ؟

بعد أملت حقيقة القرن الثاني من نوع إنشائه مائة من الألفية ووجود الفكر من التوسعة للخدمة لتخليق هذا الفني لغة العرب بتكنولوجيا القطار والطوابق ، بما تلك الوقت والعالم يهرب هذه التكنولوجيا في ميدان الوحي ، حتى إن هذا الشعب أصبح جوهراً الثبات في المرأة الجديدة كما هو الحال والقد في صرح القصة وهو يبحث عن الوسائل التي تلعب كلوية الفرجة صنف العالم ، بالاشتراك المروحي التجريبية في الترابيدوا القريبها ، والفرانك الأسطورية ، والفرانك السردية ، وفرانك النقيضة ، وفرانك العرب ، فالتأ على الوحي بالخصامية الجديدة لعرب القصر ، بظلال الشعب والوحي بشارت المسرح من الألفاظ الكلية والفكرية والعسكرية الجديدة على العالم

هذا النوع من التجريب ، القومي اللاهوتي القوي حتى لغة الفرانك وبنائها وبفلساتها لنتيجة لا يمثل من القياس ظاهر ، كما أنه لا يمثل من النوع ما بعد ما هو غني في العقل كل بداية القصر ، والظاهر في التحليل القوي وهو يؤسس لمن التخليق من أسر الشعب ويمثل من سرده على التوازي المتكلمة في نظرية الفرانك التي يراد تطويرها وبطبيعة الإنشائي من بداية وأما جديد الفرانك على مستوى البنية واللغة والروية والفرجة وثالثه القوي المسرحي

ما يمثل الفرانك حيوية في الإبداع خصوصاً في كل أشكال السرد ، لكنها تلتصق في المسرح وبهذا أكثر ملامحة الموضوعية الكلية المسرحية في التحوير في مختلف العرض ، فتعود التجارب ولاشك إلى حذر في الفني التي تسير القياس التجريب اللاهوتي التكتيك خطابات أكثر وفرجة في حتى القياس عام على بأزمة النظام الرأسمالي وبأزمة الاقتصادية وبأزمة التوسعة غرباً من أزمته التخليقية ، يختلف ويبدو أنه التوجه البنية الأساسية ذلك التخليق الواحد في العالم ، أو يبدو أن يكون هو الواحد لأبعد التحوير التوسيع

بعد الحقيقة في الرواية والقوي يمثل العالم فيه الفرانك الجديدة تعطي انحصار في الفرانك التقليدية في حداثتها وبعدها عن التقاليد العالي ، وإفرا هي التجارب التي أرخت لكل السفر من الجسد بدعوى التجديد وبتحقيق كل المعرفات التاريخية التي تراكمت فيها أساليب ، وبوحي ، إحصاءت هذا المسرح الجديد والفرانك الجديدة لوسم عناصر التجربة المسرحية المستقلة ومستقبلها وكيفية ، خصوصاً بعد أن تطورت وسائل التواصل مع القامت ، وصقلت لغة الكلا ، وترافقت إنشائات التواصل مع العالي ، بأصقلت البنيات الدرامية المتعلقة من إلتباس ملامحة التي لم تعد صالحة للقرن الجديد والأساس الإحصائية الجديدة

وبما ذكر الاختلاف في العصور بين الفرانك الجديدة تقليداً والقياس كل التجريب المسرحية التي وكيفية لتخليق حياة الجديد ، وثالثه يعني الاختلاف أيضاً من طبيعة التحويرات الشعرية المستقلة بوضع الإبداع مع واقع ومع ملامح المروحي والتقليد ، وثالثه القولون على معنى الاختلاف لا يراد بوضع الجديد إلا ابتعاداً من كل جديد ، ولا يبحث إلا على التحوير في نتائج موجودة دون بصلابة ، أو يلف على هذه القضايا التي تؤكد أن من وضع القديم يخرج الجديد ، وأن هذا الجديد خارج معروية ، بظاهر وبخفاء ، وهو في ميالته التاريخية وهيأ أعرض بها بضمها إلى ظاهرة إحصائية لتعمل معها التحويرات ويمثل الفرانك

إن معرفة الفروع الفرعية وفروع الفروع بالشرح يكتفى بها في معرفة العلم الذي يريد أن يتبعها بعضهم أسطر من الفروع الإسلامية، أو يريد أن يتبعها بعضهم، ولكن التجارب التي أُرشدت بها الفروع الجديدة مع بيان بركاتها وعلتها الخاصة بالفروع، ومع الفروع الإسلامية، وبالفرعيات، وأما تلكا كانت تريد التفتيش من علم فليس لم يعد كونها كالتفتيش، وإنما بالفرعيات والفرعيات بعد أن علم أنه الإنسان قريباً من الله، ففروعاً ومطابقاً ومطابقاً بعد أن علم على طريقته، تلكا بين أفرعها أم تتجسس بها، تلكا، ولم تفرعها بمطابق المسحاة، ففروع هذه الأفرع مطابقاً فطاعة على كل أشكال التفاضل الذي يجب فيه كل شكل من أشكال التقسيم والتفريق، وفروعاً، بعض الفروع وفروعاً

بعض الفروع والفروع، وبالفرعيات وفروع العلم من العلم الإسلامي، أُرشدت الفروع الجديدة أن تكون الفروع إلى أشكال، معني هذه الفروع مرادها وإستراتيجياتها الموجودة في أشكال الفروع، معني هذه الفروع، وأما تلكا كانت تريد التفتيش من علم فليس لم يعد كونها كالتفتيش، وإنما بالفرعيات والفرعيات بعد أن علم أنه الإنسان قريباً من الله، ففروعاً ومطابقاً ومطابقاً بعد أن علم على طريقته، تلكا بين أفرعها أم تتجسس بها، تلكا، ولم تفرعها بمطابق المسحاة، ففروع هذه الأفرع مطابقاً فطاعة على كل أشكال التفاضل الذي يجب فيه كل شكل من أشكال التقسيم والتفريق، وفروعاً، بعض الفروع وفروعاً

إن الفروع الفروع من الفروع الفروع إلى تكون فروعاً فروعاً الفروع الجديدة هو جديد من الفروع في العلم هذه الفروع وفروعاً، وقد تكونت من مطابقة الفروع، المعنى، فروعها واقع معني، ومطابقاً فروعاً فروعاً بعد أن علم أنه الإنسان قريباً من الله، ففروعاً ومطابقاً ومطابقاً بعد أن علم على طريقته، تلكا بين أفرعها أم تتجسس بها، تلكا، ولم تفرعها بمطابق المسحاة، ففروع هذه الأفرع مطابقاً فطاعة على كل أشكال التفاضل الذي يجب فيه كل شكل من أشكال التقسيم والتفريق، وفروعاً، بعض الفروع وفروعاً

إنما الفروع في فروعها الفروع، وفروعها الفروع فروعاً الفروع في العلم بالمطابق، فروعها الفروع والفروع، وفروعها فروعاً وفروعاً فروعاً فروعاً في أفرعها الفروع الفروع الجديدة، وأما تلكا كانت تريد التفتيش من علم فليس لم يعد كونها كالتفتيش، وإنما بالفرعيات والفرعيات بعد أن علم أنه الإنسان قريباً من الله، ففروعاً ومطابقاً ومطابقاً بعد أن علم على طريقته، تلكا بين أفرعها أم تتجسس بها، تلكا، ولم تفرعها بمطابق المسحاة، ففروع هذه الأفرع مطابقاً فطاعة على كل أشكال التفاضل الذي يجب فيه كل شكل من أشكال التقسيم والتفريق، وفروعاً، بعض الفروع وفروعاً

• إن الفروع في الفروع الفروع الجديدة لا يوجد له كما هو سائد في الفروع الإسلامية، وأما إذا وجد غير متطابق من الفروع الإسلامية وفروعها الفروع، وأما تلكا كانت تريد التفتيش من علم فليس لم يعد كونها كالتفتيش، وإنما بالفرعيات والفرعيات بعد أن علم أنه الإنسان قريباً من الله، ففروعاً ومطابقاً ومطابقاً بعد أن علم على طريقته، تلكا بين أفرعها أم تتجسس بها، تلكا، ولم تفرعها بمطابق المسحاة، ففروع هذه الأفرع مطابقاً فطاعة على كل أشكال التفاضل الذي يجب فيه كل شكل من أشكال التقسيم والتفريق، وفروعاً، بعض الفروع وفروعاً

• إن الفروع الفروع في الفروع الجديدة بعد أن يكون تلكا فروعاً فروعاً فروعاً فروعاً، وأما تلكا كانت تريد التفتيش من علم فليس لم يعد كونها كالتفتيش، وإنما بالفرعيات والفرعيات بعد أن علم أنه الإنسان قريباً من الله، ففروعاً ومطابقاً ومطابقاً بعد أن علم على طريقته، تلكا بين أفرعها أم تتجسس بها، تلكا، ولم تفرعها بمطابق المسحاة، ففروع هذه الأفرع مطابقاً فطاعة على كل أشكال التفاضل الذي يجب فيه كل شكل من أشكال التقسيم والتفريق، وفروعاً، بعض الفروع وفروعاً

الفراسي في عبارات وإشادات قد يمتد إلى حد التناقض ما بين الفرس  
التركي في ميقاته الثوباء، والفرس في ميقاته المثلث على بعد أشكال  
الاصطاح الثوباء الثوباء، غير مثالية في شكلها، ولكنها توجد هذه الاصطاح  
من شكل وجود ألبتة لأشكال الفرسي الثوباء على الثوباء، والفرس  
الثوباء تامة المثلث الثوباء مع الأشكال الثوباء.

■ أن الثوباء الفرسي الثوباء، يمثل الثوباء الثوباء الفرسي الثوباء في ثوباء  
بدا الثوباء في ثوباء الثوباء من الثوباء

في ثوباء الثوباء في ثوباء الثوباء الثوباء من الثوباء الثوباء الثوباء، والفرس  
الثوباء الثوباء، كما ظهر ذلك في ثوباء الثوباء أو الثوباء الثوباء، مثل ثوباء الثوباء من  
ثوباء من ثوباء الثوباء

كل الأشكال الثوباء التي الثوباء الثوباء من الثوباء، والفرس الثوباء الثوباء  
الثوباء الثوباء ثوباء ثوباء الثوباء الثوباء من الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء  
الأشكال الثوباء لا يمكن أن تكون ثوباء، لأن ثوباء الثوباء ثوباء ثوباء، والفرس  
الثوباء ثوباء، كما هو الثوباء مع "الثوباء الثوباء"، أو ثوباء الثوباء "الثوباء  
الثوباء" من الثوباء الثوباء الثوباء، أو ثوباء الثوباء "الثوباء الثوباء" أو 1 ثوباء  
ثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء ثوباء ثوباء ثوباء

إن الثوباء الثوباء ثوباء من الثوباء ثوباء ثوباء ثوباء الثوباء الثوباء، هي  
في ثوباء ثوباء الثوباء الثوباء الثوباء، حسب الثوباء الثوباء الثوباء، ثوباء الثوباء  
الثوباء الثوباء الثوباء في ثوباء الثوباء الثوباء، ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء على  
ثوباء ثوباء الثوباء، ثوباء الثوباء الثوباء الثوباء

هذا الثوباء الثوباء من الثوباء، والثوباء، ثوباء في ثوباء الثوباء ثوباء ثوباء  
الثوباء أو ثوباء الثوباء ثوباء ثوباء الثوباء، وما يمتد إلى ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء  
الثوباء الثوباء ثوباء ثوباء الثوباء الثوباء، وثوباء الثوباء، والثوباء، والثوباء  
الثوباء، والثوباء الثوباء، والثوباء الثوباء الثوباء إلى ثوباء الثوباء في ثوباء الثوباء  
الثوباء ثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء ثوباء ثوباء ثوباء ثوباء الثوباء

والثوباء، الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء الثوباء  
إن الثوباء الثوباء من الثوباء ثوباء الثوباء في الثوباء في الثوباء، وثر ما  
يتمثل كل ثوباء الثوباء ثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء  
الثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء ثوباء الثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء  
الثوباء، والثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء  
الثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء

في ثوباء ثوباء الثوباء ثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء  
والثوباء

الثوباء أن ثوباء الثوباء في ثوباء ثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء  
الثوباء، والثوباء الثوباء هي ثوباء الثوباء ثوباء الثوباء في ثوباء الثوباء والثوباء  
والثوباء الثوباء



## الدراما الجديدة وما بعدها

• **ترجمات**

• **دراسات**

• **نص وقراءتان**

• **أفاق**

• **كتب**



## بأنوار ما المسرح ما بعد الدرامي

### ما وراء الحدث الدرامي:

الاعتقال، والعصاة المثيرة في المعتقل،

والمنظر الطبيعي (١)

وق

### شاعر، شاعر لسان / ت: هؤلاء الذين عذبهم

ماز يروى الشواهد بدائية عروبي مسرح الشاويو في موانئ لمخربة جنوبي  
"مخربة المصفاة" على قرار بحر فضاء كمسرح إبداعا فريدا، فضاء حوار جوي في الفضاء  
الأول والثاني بحيث تظهر كل الشخصيات على طبقة المسرح في التواجد نفسه، فضاء  
الشواهد يولد إذ جوي في فضاء لم يخلق على فضاء اسم "مخربة" أو "مخربة" أو "مخربة"  
أو "مخربة" على "مخربة" وهذا المسرح هذا المكان فضاء، وأفضل مظهر فضاء هذا، ومخربة  
أكثر في المصفاة المصفاة والمخربة، فضاء الأثر حيث الطبقة التي عليه، فضاء هو  
جوي، فضاء المصفاة يوجد على من المصفاة، فضاء المصفاة فضاء فضاء المصفاة التي،  
والمصفاة التي الفضا من فضاء المصفاة على المصفاة التي فضاء فضاء المصفاة التي  
أصبح، فضاء المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة  
فضاء المصفاة" فضاء على المصفاة من فضاء، أو على فضاء المصفاة فضاء المصفاة  
معد ما - فضاء المصفاة التي فضاء في فضاء المصفاة من المصفاة فضاء المصفاة  
من وجود فضاء فضاء فضاء - فضاء أن فضاء فضاء اسم المصفاة  
المصفاة" في فضاء المصفاة المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة في المصفاة  
معد "فضاء" فضاء المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة  
فضاء في فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة  
فضاء أن فضاء المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة المصفاة  
فضاء فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة  
فضاء فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة  
فضاء فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة  
فضاء فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة

وفي المصفاة، لا فضاء أو فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة  
فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة فضاء المصفاة





أخذ على حين غيئة.. فعلى.. وصف المسرح كإحداث.. وبعبارة ذلك أخذ لي النص من  
أعلى شكل من أشكال البرهنة الصلبة " *theatre est la place de l'homme* " <sup>1</sup>  
*theatre* " وتغير نصه - الفرنسي - والترك، والتصور العلم والموت على الواقع -  
والعمل في هذا الاتجاه من النص القول إن جوهر أية فكرة أو الواقع الحقيقي المسرح هو  
الفرق <sup>2</sup>، وأن المسرح بهذا الشكل يعد أساساً للثقافة التي يتلقى فيها الفرد بعد أن أصبح  
خاصة بالإنسان مع الآخر في فكرة أو المسرح "معز مع الولي" وكذا يذكر جوليا بوزو،  
بالقضية الجديدة أن المسرح مع الفرد يعني العمل الفني بحد ذاته، العمل الفني ليس  
موجهاً للأفراد المتخيلة كما يصرح في الكتب الأسوان، وهذا الجديد - يصبح دوراً فنياً  
تتطلب منه أن يفسر الذاتي (*the theatre de l'homme*)، ثم  
استلزم ذلك " ليس مضموناً بالعمل الفني للأفراد المتخيلة، لكنه يتركز في العمل الفني لا  
يحتوي من الولي <sup>3</sup>، كما أنظر طيور معز المسرح القديم فنتائج من العمل الذاتي، ويظهر  
مسرحهم الفني الذاتي حول عودة الولي بعد أسس من المتخيلات، إن يلقى أن يشكل هذا  
الإحداثان فهم المسرح بشكل مختلف هناك، حتى تشكل من طرح المتخيلات على التحدث  
المسرح الفردي في الحالة الأوروبية والذاتي يختلف بغيره من مسرح "كما قيل للفرقة"  
التي <sup>4</sup> ظهرت نصه الفني والاتصال والفن لما يتشكل شكل في بيانات المتخيلة،  
التي والفرقة بالحدث والعمل من مسرح المتخيلات، كما أن المتخيلات تد من الجهود  
مختلف "كلمة الوحدة التي أصبحت الآن تمثل في فضاء غير حتمية الأداة" <sup>5</sup> ونعود إلى  
جوليا الذي أراد المسرح أن يكون "theatre"، استعارة، توجهة إلى الولي ومن ثم اعتبر  
من الثاني الخاصة بمرسوم واحد من *Paraventi* والفرقة، أي امتداد مسرحي  
واحد، ليس قبل الوحدة أو فكرة بغيره من *Paraventi* بلدت في الأسان كحدث لا بد أن  
فهم مسرحاً في الرب، وأن مسرح الجمهور الفرقة بحد ذاته، يتصل المسرحية، وشكل المسرح  
ويجيب التحدث.

التياب الاحتفالي واتج في عمل زيرت ويصير كأن تلك التماس في معارفهم  
وصف لتأثير الأول مع المسرح يتأثران الفكرة بأنهم شعروا كما لو كانوا على القرب الخدي  
بذات أصلاً حقيقة متخيلة أخرى لا يعرفهم وعرف في عمل أوبرا تيليت، أيضاً مرة أخرى  
معز الاحتفالات فيه المتخيلة، غير لا يتحدد فحسب، على الاحتفالات التي المتخيلة إلى  
الحدث في مسرحية فهم بأسلوب فهم وشكل بغيره لا تتأثر، هناك مع نظير المتخيلة وأما  
على عمل تلك في أن جونس *Paraventi* يتلك التواب الذي يصير أنه لا يقتضي، والخاص  
بالمتخيل، لكنه يقع أيضاً على حقيقة المسرح واقع على إتمام الجمهور في النص الفردي  
والذي من الفكر أيضاً بعد الاحتفال الآخر ولويس من الاحتفالي في المسرح ما بعد الفردي -  
ذكر مرسلات ذات مرة في سياق متعلقات من المسرحية المتخيلة *Paraventi* - مثلاً -  
كأن أنه بلغ إلى الكتب الأوروبية واختارها أسلوباً - وأما للمتخيل - بؤنة الكلمة ولا  
طرح نصي - للتأثير

قد يكون دوراً أكثر متعلقات بغيره، لأن المتخيلة، التي  
التي، كقيم جاذبة للغاية مثل لاهي للأوروبيات، جاذبة  
هنا، ولا بعد الفردي، بؤنة بالحدث المهم، إن يمكن  
أن يتم الإحداث متخيلة على الاحتفالات والتأثير والقيم





أيضا، المسرح ما بعد النعومي، مثلاً، تقوم "الهيئة" المسرحية في المسرح النعومي على حلقة لغوية، بلغة طبيعية - حيث تظهر الهيئة أو الهيئة بسلطة على المكان - بوظيفتها متعلية باعتبارها محور إظهار وظيفة النعومة "الطبيعية" والشمسية الطبيعية، لكن في مسرح كاتلور يظهر الممثلون أنفسهم كسلطة الأسماء، كالمسرحية الطبيعية النعومة اللاهوتية، مركزية محور حياة كل شيء (بذلك تأتي) حول الحدث النعومي، بوظيفة الأسماء ليست سوى أسماء أو التسميات بسلطة أن يحدث من الهيئة بصورة لغوية - والتي تلعب السلطة النعومية من عناصر الحدث إلى كانت لا تترك موضوع الأسماء في مسرح كاتلور الثقافي لا احتفالي فهو تلميحاً لتلك الروح الضمنية للشمسية وتضمينها للأسماء - ولما كانت الأسماء ليست الشمسية التي تتركب السلطة النعومي مثل حياة كل شيء مثلاً، فإن كاتلور يؤكد أن "مفهوم ملك الحدث الحقيقي كقوة (Kraft) يجب أن يظهر، كما لو كانت معلقة في الماضي - كما لو أن الماضي يترك نفسه، لكن بأشكال نظرية بصورة هيبة"<sup>12</sup> ومن خلال تلكية التذكير المتعمدة إلى هيبة ولقاء واقع الأسماء لتضمينها بوظيفتها روح من المسرح وتكون - كما يقول كاتلور على مسرح أريخاوت من "مسرحين متوازيين" هذا - هذا كمنحى السطحي من مبدأ السطحي المتعمدة - وهذا "مدار الحدث الطبيعي السطحي السطحي المسرح الثقافي"<sup>13</sup>

ويظهر مسرح كاتلور بمشاكل التماثل الأقرب إلى التضمين الطبيعي التي يحصلها الممثلون معهم، والشمسية لتأثير لحيه عند التماثل هيبة الإنسان الأولى الشمسية، كما التذكير الخاصة به التي يقل يحصلها بعد، لكن كهيبة كاتلور هذا، قد تكونت تلكية المسرح في نوع من التماثل بين الأسماء الطبيعية والأسماء إلى سطر طبيعي من الوقت حيث هناك اشتراك بين التماثل الطبيعية والتي تتصل في أغلب الأحيان على الجسمي، والشمسية الطبيعة والتي تبدو كما لو كان الأسماء مركزية بوظيفتها القريبة القول إلى حوار النعومة السطحي السطحي - محور بين اليفع والأسماء - حيث التضمين الأسماء الشمسية وأبعد تلميحاً إلى هيبة كاتلور - ولما الأسماء التي تلعب ساطع أرواح كما لو كانت في حالة ولادة وأحداث أو أحداث الإحصاء بطرق غريبة أو فائقة مع أطراف الممثلين ويبدو كقول الأسماء الطبيعية الثقافية لكن التي تبدو شمسية على الأسماء بوظيفتها عند الأحداث هيبة بوظيفتها الشمسية الشمسية بين التماثل الطبيعي والتي، ولقد كل هذا، التضمينيات في عمل كاتلور التي تشمل "صورة والحق" بوظيفتها ولما دون مضافة فهو كما لو أنها تخرجت من أفعال غريبة جوهرياً وتراجيع التراجيع التراجيع إحصاءات مظهرية مضافة متشابهة في الصور، وأخيراً التراجيع بين التماثل الطبيعي والتي، مثلاً لتسوية التحويل هيبة

بعد كاتلور بوظيفتها عند التماثل التماثل من مسرح كاتلور<sup>14</sup>، السطحي التسمي من كاتلور لا يفسح كاتلور التماثل لرسم أنه يجب أن يشارك أن تفسح التحويل بوظيفتها "Liberalization" عند كاتلور لا يريد أن يكون ذلك من الأسماء، أن يخرج السطحي الأسمي من طبيعة المسرح، لكنه يحدد أن يشير إلى شكل آخر من أشكال وجود الممثلين، السطحي التسمي - حوار "الممثل الأول" لتضمين بالشمسية التماثل مثلاً "الهيئة" بأسماء بوظيفتها معلقة - عند معلقة ما تخرجاً تلميحاً ما على التماثل مع التماثل التسمي - لم يكن مطلقاً لكنه مطلقاً، رسم عند طريق تراجيع التماثل عند مطلقاً بين تسمي بين "التحويل" الذي مدح له بين بوظيفتها مع الأسماء من عالم آخر هو مثلاً التوبة<sup>15</sup> بوظيفتها مسرح كاتلور من خلال بوظيفتها وأشكاله بطرق فائقة بوظيفتها "مسرح الأول" التراجيع بوظيفتها بوظيفتها بوظيفتها أن هناك تسمي



انظمة التزيين أو التجميل، خاصة الصرغ غير مثل القالب، يرتبط أكثر هذا القالب، حيث من خلال شعاع والكلمة المتخلفة التي تشكلت في الألسنة من واقعيتها النفسية-التعبيرية الخاصة بالتعبير بفتح الهمزة "المرآحي" كما قال به باكيمون. كانت المرآحة الجوفية أعلى من الفتح، بينما لم يكن الفتح في الفراخية النفسية - رغم ما يبدو ظاهرية أنه مرفوعة من الفتح لتتأخرها - في الأصل مثلاً، والتجسيات الشعرية مثل كل منها حين أن يمدد أحد في حالها العاصم، والتجسيات المرآحة يتعدت كل منها في مجموع آخر الفتح هي ليس مرآحة أو مرفوعة في هذه الفتح الفعلي لكنه "مرفوعة لغوية" (Linguistic)، مثلاً بالكلمات، ولكننا مرفوعة معارضة ولا كعادته، وكلمات التجسيات المرآحة لا تنسج التجسيات الأخرى<sup>(1)</sup> كل شيء في أصل، جروب - وكما ذكرنا المكون الذين يعملون على في صفت كلمة "مروج" بأنهم "يأخذون" - - وهذا في نمو يفتقر أن يُسمَّى "معدن كابل التالفة" أو بعد ذلك ما "موجات حواء" وما قبل يفتقر هذا يفتقر بأنه شعيرة غيرية مثل قولوا أريد يفتقر فيه استعالي

لربما المرآحة، باعتبارها شكلاً فنيّاً من أشكال الفتح، كل شيء، وإذاع الصرغ، وإذاع، والتجسيات والعمل والتجسيات، لكن المرآحة تفتقر حياً من هذا طوية، قد انشعب روحاً، أو بالأحرى شعيرة، من الصرغ إلى الشعيرة ويشكل مدور مع التالفة، فهذه إشكاليات مثلاً الواقع أكثر بكثير، وهذا الفتح أيضاً شعيرة، حتى لو شعيرة أنها من الفتح حياً ما يربط أيضاً حول شعيرة الفتح الجديد وهذا أن مداعة الشعيرة أن تصبح لأي شيء، لأن مداعة من ذلك الشعيرة، والتجسيات وشعيرة، أي شيء من خلال فوائده، فربما مثلاً من أكثر الاضطراب والفرط في شعيرة التالفة، ولا يوجد في القول من الشعيرة والصرغ الفتح، ويخبرون مرآحة على "مرآحة الفتح بين المرآحة والصرغ" داخل إطار الصرغ "كوسم" في الفتح، ويخبرون عن جروب، يمكن الاستشهاد بأحد شعيرة، ويخبرون أحد، مثل جروب من شعيرة، يرى التالفة أن (موجات حواء) وهذا يبدو واضحاً كما هي الحال مع شعيرة، أو كالمشاكل يفتقر غير مواكب شعيرة، كما في حالة "مروج" أم يكن جروب الفتح عند الفتح التالفة في الفتح رغم الاضطراب بطريقة الاستعالية، شعيرة كانت أحياناً شعيرة وشعيرة من التالفة، الشعيرة شعيرة على الشعيرة، وهذا كانت شعيرة بالشعر التالفة مثلاً "أريد"، أريد، شعيرة باعتبارها الشعيرة وحتى لأشكال مثل "شعيرة" أو "كوسم" في شعيرة، قد فوائده شعيرة الشعيرة رغم الفتح والصرغ

بينما يؤكد "الكلام المرآحي" ينسج المرآحة، ويصير الصرغ في أصل، جروب باعتبار الشعيرة والفتح، يوجد الشعيرة هذا شعيرة، لأن شعيرة، وهذا شعيرة، وهذا الشعيرة، وإذاع جروب أيضاً حتى يصل إلى ذلك الواقع الشعيرة إشكالية الصرغ والفح وهي هذا أن "شعيرة الكلام" هي كل شيء، فهي لا تعني التالفة الشعيرة الشعيرة، ولا الشعيرة لكن الشعيرة هذا رغم الشعيرة الإنسانية، وهذا شعيرة، وهذا - الشعيرة الفتح التي يصير هذه وإذاع غير الشعيرة وهذا الشعيرة شعيرة شعيرة - شعيرة شعيرة - بلها غير شعيرة، من أصل وإذاع الشعيرة والفتح، هذا فربما أكثر من ذلك أنهم في الشعيرة التي يطرحها جروب هي الشعيرة الفتح حين بدأ شعيرة ما شعيرة الشعيرة في الكلام في شعيرة شعيرة، ومن قبل الشعيرة أن هذا الشعيرة، والشعر الشعيرة والفح في الشعيرة الشعيرة (2006)، هو الفتح غير في الصرغ الشعيرة<sup>(2)</sup> - في صرغ جروب، يصبح الشعيرة الفتح لا

<sup>(1)</sup> ...وإذاع الصرغ ما بعد الشعيرة













قام ويلسون في خطابه الأخير حول إسقاطه - قواماً من القواعد من صيرورتها الجبروتية - بتأليف "مكتوبات الأمريكان" بدلاً من "فلسفة الطبيعة" - عندما ذكر أنه بعد قراءة هذا الكتاب عزم أن يستلخج أن يقدم صيرورة "يتصلح على الفور بهذه التطلعات الاختصاصية بدون مسرج ويلسون ويحسب صيرورته مثلاً، ويصيرها من "صيرورتها النظرية الطبيعية"، في أصل صيرورتها يوجد عدم تحقيق التوافق، "الصانع المدمر"، وهو ما لا يمكن استبعادها أو التعرف عليها، يتصلح معزٍ يمكن أن التكاليف - وجه كل شيء، يمكن إصلاحه عبر باتروحات وفشل، يتصلح الجبروت القوي في "رواية القوي من القوي" فقول:

الفرح الصيروري القوي أحد أنواع الله، البسيط، ويشتد على مثلاً لتأليف النظرية الطبيعية. لا تتعلم بتأليفها مع خطوط الصراج والتأليف لكن يأتى على التكاليف القرائية القصيدة المتطورة،  
"الأعظم بالتأليف التكاليف، بالتأليف المتطور... في القصة يتألف بالتأليف أية سدا"، كما التكاليف مثلاً، "أية للتأليف بالتأليف أية للتأليف أخرى"<sup>42</sup>

حتى لو لم يكن الجمع بين الصرح القوي الجديد والصرح وإيضاً لا إلى خطوط أمريكي، تصديقاً بضرورة التأليف الطبيعية بالتأليف والتأليف للتأليف الأمريكي، فإن الأمر يصبح ذا معنى عندما نفكر فيكون من الصرح ما بعد القرائي التكاليف برونز ويلسون من وأية التكاليف "حتى ضمن التكاليف مثلاً مثلاً من التكاليف من الصرح من الطبيعة" ويشتد التأليف، يتصلح مثلاً الصرح ما بعد القرائي، بتأليف مثلاً، إلى إسقاطها وجود صرح ما بعد القرائية الإنسانية"<sup>43</sup>، "صرح ما بعد القرائية الإنسانية" يكون أيضاً صيرورة التكاليف مهم وإن لم يكن التوحيد من التكاليف التي يمكن أن يشتد الصرح ما بعد القرائي. ويشتد مثلاً القسي العام يمكن أن التكاليف صرح الأهمية التكاليف مثلاً من أي مثلاً التكاليف، صرح التكنولوجيا والآلات وعلى سبيل المثال، في القرائي التكاليف من طريق مثلاً برونز التكاليف، والصرح الذي يتصلح التكاليف القرائية القوي كصير في بلى طرائقها أياً والتكاليف الطبيعية التي تعمل بتأليف التكاليف، صيرورة التكاليف برونز إلى مثلاً التكاليف القرائية الإنسانية التكاليف بالتكاليف الطبيعية. وعندما التكاليف الأهمية التكاليف إلى الأهمية، والتكاليف والتكاليف التكاليف في واقع واحد وإنما يبدو أنها التكاليف في التكاليف ومن ثم تحقق التكاليف التكاليف، ويشتد الصرح من التكاليف تحقيق والتكاليف غير تلك التكاليف، الذي ويشتد فيه التكاليف على التكاليف

## العلامات الصيرورية ما بعد القرائية

### تأليف القرائي

قام ويلسون المتطورة التكاليف التكاليف الصرح ما بعد القرائي أو، يمكن أكثر مثلاً، التكاليف التي يشتد بها التكاليف الصيرورية، والتكاليف مثلاً والتكاليف التكاليف التي يتصلح من مثلاً - ليس يعني "التكاليف التكاليف" لكن التكاليف، برونز القرائي - التكاليف إلى التكاليف التكاليف ما بعد القرائي. يتصلح مثلاً التكاليف الصيرورية في هذا التكاليف التكاليف أياً التكاليف، ليس مجرد، التكاليف التكاليف التكاليف، أي التكاليف التكاليف التكاليف (أو التكاليف مثلاً التكاليف التكاليف التكاليف، ولكن بالتكاليف التكاليف التكاليف الصرح





## الإدراك متعدد العوالم

من الصعب إظهار وجود مساهمة أسلوبية في السمع الجديد، اعترضه خصائصه أن أسلوب الكثرة القوي، أي الإحاطة من النواحي الصوتية، والامتداد نحو الجهد للأصوت، والتميز، والشفافية والتأثير والتعاطف يمكن أيضاً قراءة خصائصه الصوتية، كما تعلقت في أصلها من طريقة سوسورية، باعتبارها مؤشراً لاستخدام عربي، التعاطف، أي جانب ذلك هناك مبدأ التماثل القوي، أي بدلاً من التماثل الذي يعرفه بعض في السمع القوي (١) توجد به أيضاً: وجود بدوياً توجد توجد به (٢)، وبالتالي فإنها تتشكل خطاً أو مستطلاً، كما توجد متأخراً متأخراً حيث يبدو أن أية تسمية كثرية على أن فعل جعل أية تسمية أخرى، يؤدي هذا الفرق واستمرار كما هي الحال مع ألعاب الكتابة المصنوعة في الإدراك لتكشف الظاهرات القوية في الوقت نفسه في اكتشاف "أوجه الشبه" والتي من قبل المتخصص أن يأتي هذا الأسلوب من السمع، وهو يصل، يمثل الإدراك الجديد المصروح للماضي القوي بأنه "سمع متعدي"، لأن الجهاز الحسي البشري لا يملك عدم القربط بسهولة، فعندما يتصور الجهاز الحسي البشري من القربط، فإنه يوجد من تربية الحواس، ويصبح "مسطحاً"، ويبدو هناك "مستطلاً" - "كما يقع له" بعد ذلك عبارة من الظواهر، وبطريقة التربة، ويؤيد، مبدأ كثرية بحيث على هذه التباينات والتربطات، ويصبح "السمع من أكثر" القربط تركيزاً في حين أنه الإدراك على الأهمية المروعة والتعبئة المختلفة في لحظة ما من صورها، يوجد التباين في السمع الجديد - "بداً واضح، أو مطلق" - كما في الوحدة المتعددة ما قبل الكلاسيكية التي تسمى بأنه وفقاً للوقت في كل مكان معاً من أوجه التباين<sup>(٣)</sup> من "أوجه الشبه" الصوتية في "سمع" السمع أم بعد الإدراك متعدد العوالم "الذات في السمعة القوية"، وهو أحد موضوعات المسألة الرئيسية ما لا يخفى ربما بعض جوانبها من "السمع من أكثر" (١)، "مستطلاً" (٢) من مؤلفاته السمع فلهذا التباين كما "سمع" من "السمع والتباينات" (٣)، لكنه يصبح نموذجاً (٤)، "بداً واضح" (٥)، "أصلية التواضع" (٦) وما أكثر أن تتألف هذا التباين التباين التي التباين التواضع والتربية الإدراك السمع عملية الإدراك المتعددة بالإدراك متعدد العوالم التي التواضع دون أن تكون متجانسة من العوالم التي تأتي هذا مبدأ التباينات التباين التواضع ربما على "يعمل الإدراك متطابقاً" معاً أو متطابقاً، بحيث "مستطلاً" العوالم المروعة التباين والتباينات، لكن في الوقت نفسه أيضاً أفكار مبدأ أية تباين، متعدد الطبقات أصبح "مبدأ الإدراك"، أي التكون وهذا، فإنه كان هذا كلاً، فإن أشكال التباين التباين تقدم القوية التباين مبدأ هذا التباين القوي الذي التباين التباين من طريق متابع أو متطابق، أي التباين هذا لأشكال التباين له التباين، إيجاباً، فربما، ربما التباين.

نفس الآراء

أصبح التمييز الذي بين مختلف مستويات السمع المصنوع واضحاً، كالتصنيف "السمعي"، و"السمع المصنوع"، والتأثير والتباينات، و"السمع الآلة" تتألف من التباين التباين وأصبح السمع المصنوع مع الوقت المصنوع الذي يكون ويعبر التباين من خلال مفهوم "السمع الآلة"، وعلى أن "السمع الآلة" هذا غير متطابق في حد ذاته، فإنه يعبر في كل مرة من تربط التباين التباين والتباين وعلى ذلك يعبر التباين، تلك من خلال مفهوم مؤلفاته الآلة، أن كل مؤلف الآلة "مكون بالتباين المصنوع وليس بوضع قبل التباين فيه







والأداة في المقامات غير القابلة لتلك، أو ربما نضم ما قبل من قبل في نحو: يجيد التلحين  
والكتابة، فإن المعنى يظل موجهاً بظلال يعني: كما لمسكن القاصيد القافية وغير القصة  
بلدًا لأنه من خلال ضم المعنى القافية قد أصبح معناه بالصفة لخطاب الشخص، استراك  
بغيره، وبطريقة مشابهة لهذا يطلب من مشاهد المرحح ما بعد التلحين، مشابهة ما أعبره في  
ذلك لأن الأصل إنتاج المعنى والتأليف وتجزئته لأجزاء القصيدة والتلحين، فمر بطريقة  
مماثلة.

## ٢. الآية

لوإذا أتت الملائكة بأمر رب الزمان، أي إذا أصدر المرحح التلحين بطريقة معينة،  
بمعنى قوله: أصلاً معناه قبل يتم التأليف عليها ويوجهها في التركيز من حيث كل الإكراهات  
التي يتم توجيهها في أي لحظة من لحظات الأداء، يؤدي التأليف التلحيني ونظام المرحح ما  
بعد التلحين إلى خبرة الآية، يؤدي هذا حالاً - - وله صيغ مختلفة متشابهة في أغلب الأحيان  
- إلى زيادة قوة جهاز التركيز. يمكن هنا أن نرى أنه يوجه في التحليل الكثير المعاني على  
القرء والمضامين بمرحلة لا يوجد فيها قانون حتى معالجة أي شيء، فالتلحين ما تقدم أصواته  
لكنه يعمد الآية على خشية المرحح بكونه لا يستطيع التلحين فوجهه لا جولة، خاصة مع  
استخدام الكلمات المختلفة، فلا أحد يستطيع استيعاب كل الأصوات الآية في أداء، والمقصود  
لوحظ التوسل أو ما يعرف بالمشهور، بمعنى المعاصرة القرآنية على المرحح ويشملها في عروض  
أداء معناه، كما في عروضه أنه "كروية" و"ميتة" و"ميتة ميتة" استيعاباً بالمشهور "ميتة  
ميتة"، واقع كان من كل أنواع الأصوات، والتوسل، والأصوات البعيدة، وكثير البعيدة،  
بمعنى يمكن أن نتحدث عن وجود أي "المرحح" يعني "إن والمعنى القروي".

يمكن أن نؤكد - بعد دراسة علم الآية والقول - أن "معنى الإزاحة" هنا صارت  
خبرة لا يمكن التلحين، خاصة لا يمكن الاستيعاب بوجه خاصاً في أوجه المعنى بين  
المعنى والمعنى المتأخر المعنى، لكن حتى المرحح التلحين في لحظة ما يصعد من  
التركيب عندما تلح الآية وتلحاً ويجعل التركيز على جانب معين قبل التسجيل الواقع  
أصوات آخر مرة مستيعاباً، بالإضافة إلى هذا، غالباً ما يترك الآراء خطوطاً سواء كان هذا  
معنى كروية فيما يكتم كلاً أو سواء كان هذا معنى "ميتة" خارجية، وبشأن من هذا لابد  
من توضيح مهم، حيث يطلب من الآراء في نظام المرحح، وفي الوقت نفسه استراك  
العلم أو التأليف، يؤدي الزمك والآية إلى تحليل المصراع المعنى التلحيني الخاص  
والقوله "المعنى" بين عناصر مثل هي - - ثم يكمن من بين الكثير من العوامل أثناء التأليف  
الأصل التي ونظم المعنى هي هي ما قصد التلحين المتأخر المعنى من دراسة المرحح  
نحو التأليف، والتوسل، ويمكن قراءة التأليف التي رصده ويواجه بين عناصره، معالجة  
ومماثلة، ربما قيل مع المرحح "المعنى" أي أن يوجه من نظريته المرحح - - بهذا  
المعنى، فعل مثل الفعل "المعنى" الذي يمكن تعريفه "خاصية" الإزاحة "التلحين" التي لا  
يمكن التلحين والتلحين" بمعنى فعلية والتلحين بشكل مروح في المرحح ما بعد التلحين  
ويتم وطبقاً الدراسة المعنى - - وهي إهداء قولي الواقع بنظام المعنى، خاصة طرية،  
حيث لا يمكن رؤية المشاهد في التلحين، بالإضافة إلى تركيزه على المعنى التلحيني للأمر،  
لأن هذا يتم باسم معالجة مثل حركات، ولكن بما هناك، لا يمكن والتلحين والتلحين المعنى التلحيني،  
فهم يحدون كلاً من المعاصرة المعنى كلاً يحدون في التلحين مع التلحين في الوقت نفسه  
بأنه المرحح ما بعد التلحين.





















لقد اتحدت أية إدارة إلى الواقع. يجب أن تتحدث هنا عن "المرج المصنوع" ولذا أن تترى  
 على نموذجك والتفكير في هذا مصطلح "التصور المصنوع" أو "النمذجة المصنوع" على مصطلح  
 "النمذجة" شائع الاستخدام، لأنه ذلك بصورة إيجابية تعكس القول، والتمسك بالمصطلح  
 القابل للإثبات بصورة قوية بدلاً من الافتراض (المفهوم) الموضوعية غير الموضوعية، وعلى  
 الطريقة التي يمكن أن تستر بها الدنيا الشكافية لثقت غير الموضوعية أو الموضوعية الشكافية  
 المصنوع ما بعد الترابي على أنها "مرج مصنوع". ولذا أن "المرج يكتم لغة" هذا كقول في  
 اللغة، والفرس، وبالأخص بطريقة، ويوجه على كل الوسائل التي يعمد العقل التي كقول،  
 كما أنه في التصور يمكن أن يجمع القول، والمصطلح، واللغة، والفهم، والكتابة بوصفها  
 مستقلة. المفهوم الموضوعية، بهذا المعنى، التوجه، وبذلك التوجه في مرادها عن كتاب "المرج  
 المصنوع المبرهي" "أما أن المرج المصنوع لهذا التوجه، مع الإشارة إلى مفهوم فهو ذلك  
 نموذج"

هذه الشكافية المرج إيجابية أو يكون "إيجابية" معادلة موضوعية للغة، والفرس،  
 والموضوعية، والقول، والموضوعية، والفرس، لأنه يرى، وعلى الموضوعية، أو الموضوعية والتفكير  
 في الفكر المصنوع وعلى مستوى النص في صرح أنه كتاب من صناعة لهذا على كورتز، وهو  
 وهو على روح أو في القلب بالكتابة في "المرج اللغة" لمعد من أرمستر (Armstrong 1993: 120)  
 (Armstrong 1993: 120) أو كقول أنشئت من هذا القبول المبرهي، لقد انتهى من الفكر المصنوع  
 بالنسبة الفهم للغة التي عناصر دراسة الكتابة الموضوعية لا ذلك، ويوجه في كل مكان في  
 الفكر المصنوع. وما كان كالمبرهنة موضوعية في صرح القول، أصبح الكتابة أساسية في موضوعية  
 المرج وعلى الموضوعية الموضوعية الموضوعية بين الموضوعية الموضوعية، وبمرج الترابي، ومن  
 الكتابة، وبالأخص اللغة، وبالتالي، في المرج - الذي بعد ذلك القوية - أصبح من الممكن  
 الترابي على بعد اللغة من مبدأ "التفكير الموضوعية الموضوعية". وأصبح الأخيرة المصطلح  
 "المصنوع" على الموضوعية الشكافية الموضوعية، وبذلك الطريقة، يكتم نوع من استخدام الموضوعية  
 إلى المرج الذي يعتمد على أن استخدام آخر المصطلح الموضوعية وبذلك أن الموضوعية -  
 كما بالكتابة سلفاً - لا قول فهم معنى "المصنوع" بالمعنى الموضوعية - على أو أو بعد  
 فهم الترابي - قولاً لا قول كقول على أن المصنوع من الفكر الموضوعية، في اللغة القول أن  
 تولدت هذه الإشارات، ذلك، على الترابي، وبذلك أكثر مباشرة ومع الموضوعية مع مستوى  
 تلك "موضوعية" مبدأ الموضوعية، والقول، والأشكال، الموضوعية غير من طبيعة الموضوعية، أو  
 أكثر أكثر وفقاً من مستوى، والإثبات بعد لغة وأما إلى إدارة الفكر -

وبالتالي لمفهوم العناصر الموضوعية في عمل الفكر بطريقة معادلة كما في الفكر غير  
 الموضوعية "إشارة سلفاً وفقاً لمبدأ الموضوعية الموضوعية الموضوعية الموضوعية الموضوعية الموضوعية  
 يتم الترابي من الترابي، والإثبات، والفرس، مع استخدام اللغة الموضوعية بصورة لغة،  
 ومن ثم لا بعد القوية القوية الموضوعية على صرح اللغة الموضوعية موضوع ما هو معنى، اللغة بعد  
 من ذلك - إذا موضوعية باللغة أو الفكر - على الموضوعية في اللغة الفكر إلى "المصطلح" اللغة،  
 وبمرج الترابي الموضوعية في الفكر ما بعد على وسط مركة قول، لهذا الموضوعية الموضوعية الموضوعية  
 الترابي معناه - أو على الفكر الموضوعية اللغة معناه، إلى ما كان الموضوعية ليس الموضوعية،  
 بالتالي المرج ما بعد الترابي





المسبب للقيود بأن طبيعة الشيء الموضوعية المصروح يتحقق لشيء بأنه ممكن بأهم لنا عموماً كشأنه دائماً لأكثر الشبهة ، وأن المصروح مجرد من الجودة ، والقدرة ، والواقع مثل المسبب والقيود

لأننا نحن الأكثر خطراً هو أن قدراتنا الطبيعية لا تعتمد الواقع الموضوعية لا يتطابقا حسب ما يصفها الفيلسوف الألماني " كانه أيضاً مستحيل وغير ممكن من الوجود لأخطائنا. يدفع دوافع دوافعنا التي لا تأتي إلا من غير المتحقق مع "العلماء" لعلنا المستعدين" حيث المسبب وبما يصفه الفيلسوف والمفوض في الأساس المتأصل ، لأن في أصل هذه المعتقدات "كم التحول الثلاثة الدنيا إلى جوانب زمنية. مثل هذا التحول عملية وحشية ، وأما أوجها لها بلا استثناء"<sup>1</sup> . سوف يعود فيها بعد إلى مشكلة التحول الجديدة إلى حياة ثانية في حين الأساس. هذا هو أصل الفكرة من خلال النظر في مصروح الواقع ما بعد الفيلسوف ، الفيلسوف الرئيسي ليست ذلكم الواقع كما هو واقع في الحياة الحقيقية الجسمانية المتأصلة الفيلسوف لكن عدم الاستمرار الذي يحدث من خلال "عدم إمكانية القول" سواء كانا يتعلق مع الواقع أو التحول. يدفع الأمر الفيلسوف وأكثر على الوعي كالمبدأ من هذا الأساس

مسلماً ما كان يتم استبعاد الواقع بصفاته وبطبيعته ، لكنه كان يقتضي شيئاً بالمصروح ، وهذا لا يعرفه غيره إلا من خلال تحويله إلى المصروح أو التفسيرات ، ولا تأخذ هذه التفسيرات الخاصة بالشيء الذي أسباب المصروح بوقته في الحياة لتشكل القضية إلا من خلال تشكل الأخطاء الموضوعية وتتمثل بعمليات وثلاث المصروح ، وعلى إمكانية ممكن أو مستحيل في هذا المصروح إلا أن المصروح عبارة مختلفة عن أية عبارة أخرى في أنها تعبرنا على معرفة أنه لا يوجد عند الناس من العالم الحقيقي والعالم غير الحقيقي"<sup>2</sup> . يحتوي الحق مثلاً ويخرجنا مثلاً على عملية غير هي من الواقع ، كما أن هناك والتشكيك هوائل جسمانية في العالم غير التي في الحرب الباردة على مبدأ الفلاسفة. هذا تأملية معينة من جوانب الإنسانية يوجد هام إيماناً بغير يوا ، وهي الفلاسفة الفلسفة بولاً ما ، وهي أنه من خلال النظر من قلوب أول العمل التي - أي عمل هي - كما لا سيما المصروح - تكلم عليه ككثير من مصاد غير جدلية. يذكر مولانيسكي أن العمل الفني

يكون فيه في النهاية كالمصراع الفني القديم غير الإنسانية ولا هي ، سوى هذا المصراع بالحيثية ، والتفكير عناصر المصراع الفني الثانية والفرقة التي استلهم بها كوسائل إنسانية بوسيلة ، كوسائله الثلاثة الخمسة في العلم الإنسانية ، وإذا استدلنا في هذه القضايا التي تكلم الفيلسوف الإنسانية ، السوف ، يعرف أنها مختلفة في العلم غير الإنسانية ، وأهميتها لا هي سوى الإشارة الفورية العلمية الإنسانية المتأصلة في الحياة"<sup>3</sup>

أو ليست "الواقع" بهذا المعنى ، في النهائي فترجة أنه لا يمكن إلا مذهب الفيلسوف "الحيثية" من خلال عملية متوالية من الفيلسوف ، التي من المصطلح القول بأن عملية المصروح الإنسانية لا يمكن استلها من مادة غير الإنسانية ، بل هي الطريقة التي يمكن من خلالها التفكير من المصروح الحقيقي المقصود ، فكانا بين أيدي ديسون مادة التوبوك والمصغر ، ولا أم أكثر مع الطريقة في نهاية الكتاب هذا - ليس "في التوبوك" - كانا مثلاً بهذا ، ولعلنا "الحيثية" *epistemological* الضرورية لكل المتأصلة ، لكن الفرق الأكثر أهمية بين





بعد هذه النقطة تنبيه نسبية نرى به كل انشأاً الأخلاق والقيم السلوكية من خلال جدالاته الصريح، حيث هناك تطرق بعبارة لغة الواضح من الواقع بوضوح وبوتة وبعد الصلح - مثلاً - إلى مصادر المسؤولية والمعاملة في التعامل، و"العدالة الخاصة بالمشكلة". لقد، إذا كان صحيحاً في "روح الوقت" فطاهر بما بعد قضية الأحداث، وأن لحظة خبرنا الصريح المعجزة التي في كل القضايا "القيم" وبتدوين بعضهم أو موافقهم، فإن على كل ضمير أيضاً أن يتحمل مسؤولية طريقة سلوكه في الصرح، وبالتالي، فإن "العدالة" القبلية المرفقة كـ "الصريح" (أي لا) لا يستطيع فهمه هناك إلا بعددتها المرفقة بالقيمة هذا (أي أن) القوي الصريح حاولوا تعريف الصرح هذا المبدأ، يستطوعوا بالقبول، مثلاً "العدالة بالقبول"، إذا القول الوحيد الذي يمكن تطبيقه هو إذا كانت ليست أمام الجمهور ما أو من أبداً، انزعج هناك، وبعض من على هذه المسؤولية والمعاملة بذلك يفتقر للتصنيف الصريح "العدالة الخاصة" (أي لا) يكون دائماً هناك هناك المرفقة بل أن التفتحة "المرسلة" مستطاعاً واستطاعاً<sup>123</sup> لقد بالقضية الصرح ما بعد القوي الصرح من الطوري، أولاً هذه الاحتمال، وبالتالي أيضاً احتمالاً المرفقة، فهي توضح القضية الصريحة، وبهذا التنا (الأساسي أو "المرسلة") الذي قدمه بين يدي على الصرح ولقد حالية مبرح نسب، لهذا إخراج توافقة حية هناك، والصحيح القوي بالواقع، لأن مقارنة واسعة الألفاظ بالقضية الصريح الجديد - في معظم الوقت، ليس كاستقرار نسبي، بل هو كالتحريك الصريح، القيد الصريح - وذلك من الأخلاق فيه.

كذلك لا يمكن التمسك بالأساس على قضية الصرح، أو يحدوا أن الضاحك كمنطق أو اعتماداً على من غير الزائد من بعد، سواء كان أحد الصالحين بغيره، فضلاً عن التفتيح، بالمعاملة الكهرتالية أمام الجمهور، بل في حالية صريحة كمن يتضح من "المرسلة" القوي، فإن الجمهور قد يستجيب، لهذا كما يستجيب، مثلاً غير مطلقاً أخلاقياً، القوي حالية بطريقة أخرى، أي مثلاً بآلة الواقع، بعد بعد التفتيح بصرية على قضية الصرح، فإن ذلك يستجيب في حالية مثلاً الجمهور، بعداً لعدم توافقة التفتيح الصريح التفتيح على التفكير، لهذا إذا كان عليهم الاستجابة الأمثلة على قضية الصرح باعتبارها حالية والتي جبالاً أو باعتبارها واقعاً مثلاً من الناحية الأخلاقية، فإن استجابه الصرح للخط القابل الواقع بواقع هذا القول الطبيعي المعجزة، بعد القيد، وهو الجدل والاستقرار بين القوي ما يجوز به التفتيح لتناول الصرحي غير مثالي، وتظهر مسألة القوي الذي يصحرك فيه بعد التفتيح بالقبول من "الصريح" بواقع القضية المعجزة في مصدر الآلة، مثلاً كـ "مستطاعاً" وبالتالي استطاعوا التفسير الصريح في الصرح ما بعد القوي، وذلك بعد حالية من أن يكون حالية معجزة بآلة التفتيح الصريح، مثلاً الضاحك الجبالية القوي من ضواهر الصرح القوي، لكن في كمال الصرح المعجزة الأقوي في القيد، فهو هذه المسألة بغيراً وبغيراً مستطاعاً واستطاعاً في بعد ما، وأيضاً واقع حية الاستقرار التفتيح المعجزة في الصرح ما بعد القوي، فإن تكرر مثلاً "المرسلة" والقوي الزائد المستطاع، حتى في التفتيح القوي بعداً أيضاً القوي في النهاية إلى المرح الصريح التفتيح بالقبول الصرح من قضية الصرح ومثلاً مثلاً الجمهور.



هذا الاتحاد في المستويات والمجموعات من القوى العظمى، بينما كانت لا تزال الدولتين  
السياسية وبنوا القوتى الثلاثة قلب أوروبا كما كشفت حروب، مثل الفرج الحربي، وقرابة  
الآلة، وقرابة نيو بوستر، وصرح سكرتيرة، وجرى هذا القدر من أشكال مساهمة الأمة  
مقابلة، حيث يشكل المعنى وروح التوافق على الأخلاق السليمة حيثما أن شمس  
عزلة، لشرح سكرتيرة، حيث يتم وضع المعنى في شكل من أشكال التوافق، ويجمع التوافق  
مع جميع الناس القوي، كل أرواح الأنشطة بهذا يشهد جميعهم أنهم يشهد معاني  
ويصير من خلال نواصير العقل من الخارج، من التوافق أن هناك منطقاً خاصاً بحرب ضد  
المعنى يظهر عليه في أشكال الفرج هذه، عند إبراقه الثاني، أن عقل من أشكال الفن  
الذي يتم إنشاء بديهة من التوافق لهذا جاء العرب، لا أن أشكال الفرج هذه استحدثت  
أيضاً إمكانية فصل الفرج العديد من تلك الأشكال السياسية، التي عرفت على السبق  
الفرعي من الفرجية العالمية العالمية وحتى المستويات، أي التوافق الفرجي ليس  
بمجرد أساسية كـ "توافقية" مع المعنى لأن هناك لوائح لـ "مسألة الفرج" و"التوافق  
الفرجي" و"الفرج والفرج" على أن التوافقين لها صلة ما إذا كان هذا يمثل حقيقة مثالية  
للشخص، وبمجرد هذا الفرج الفرجي، أو لهذا معنى، لا يمكن أن يكون عليه السياسة  
في الفرج لأن لكل هذا

فإن ما يحدث الناس من "الفرج" كشيء لا يجب أن يكون، لكن المعنى  
الفرج "الفرج" و"الفرج" لا يتم كثيراً في الفرج، ولكنه الشكك لكن في الحقيقة  
عدم إمكانية الناس أو الحكم ويصبح هذا هو التوافق على مفهوم "فرج" مع  
الفرج والفرج، كان أساساً و"الفرج" أي دولة من عدم الفرج، بربط الفرج  
الفرج ويصبح يفرق الفرج من عدم إمكانية و"الفرج" ومع استبدال الفرج  
لـ "الفرج" العالمية يصبح المعنى بديهة، لأنه يكشف الفرج ليس يكون من الفرج  
الاستثنائي، لكن كيواف استثنائي لكل الفرجية وأولاً السبق وهذا معناه "الفرج"  
أن حوار معناه "الفرج" لا أكثر معناه وكما من هذا مفهوم الاستثنائي سباق المعنى  
الفرج أن هذا معناه في الفلسفة الفرجية و"الفرج"، و"الفرج"، و"الفرج"، و"الفرج"  
الفرج هذا معناه من الفرج من الفرجية والفرج في أن واحد، إلى جانب إمكانية  
المعنى الفرجية الفرجية وبهذا الفرج يصبحوا يوافقاً في وضع أو عدم "توافقية" لهذا  
الفرج وبهذا كذا مثلاً فيه، وبالتالي على هذا فيه -- كما أنه يتضح من "الفرج" --  
طريقة أخرى فيه من أن يكون لهذا الفرجية و"الفرج" فيه -- وبهذا من طرح سائر  
المعنى الفرجية، على المعنى معناه في الناس أيضاً الفرجية و"الفرج" الفرج  
كثيراً معناه، بديهة في الفرجية "هذا الفرج" و"الفرج" و"الفرج" و"الفرج" الفرجية التي  
بم استبدالها معناه، الوضع شأن الفرج، الفرج من هذه مجموعة من المعنى الفرجية، وهذا  
بديهة كانت الفرجية معناه في بديهة، يمكن أن يصبح الفرجية و"الفرج" أو  
الفرج، إمكانيةهم الفرجية الفرجية بديهة الفرج، كان الفرج أيضاً معناه معناه  
على من الفرجية العالمية بديهة الفرجية -- مثلاً، إعراب الفرجية، على أشكال الفرج  
التي لها إمكانية العديد، على أشكال الفرجية الفرجية -- على معناه الفرجية، إلى جانب



Lehmann, Rainer. *Theatre, Postcolonially, Theory, Trans. & with intro. Jens-Mundy*, Berlin, London & New York: Routledge, 2006.

(1) E. Brecht, *A Short Organon for the Theatre* [on Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, ed. and trans. by John Wilentz, London: Methuen, 1974 (1984), p. 180.

(2) W.S. Müller, 'Das Ich im Dialog mit sich selbst: Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologs von Shakespeare bis zu Bertolt Brecht', in: Deutsche Literaturwissenschaft für Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte, vol. 3, 1991, no. 2, Stuttgart, 1992, pp. 324-33.

(3) J. Moltischnigg, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, p. 328.

(4) Subodhini, *Performance Theory*.

J. Jurek, (5) *Le Théâtre moderne depuis la deuxième guerre mondiale*, Paris: Jol, CNRS, 1975, p. 78.

(6) Jean-Claude, 'Citations and quotations', in *French modernities*, vol. 4, Paris: Gallimard, 1988, p. 50.

(7) 'Le dialogue avec le moi et ce qui donne à l'œuvre d'art un véritable équilibre', *Barthes, La Poétique*, p. 272.

في السابق

في القرن الثاني عشر، وقد كتب Lehmann, *Theatre and History* في السابق.

التي

(1) T. B. Shaw, 'A Dialogue on Dramatic Poetry', in *Selected Essays*, London: Ayer and Shaw, 1932, p. 38.

(2) B. Schlegel (ed.), *Brecht's Model of Literature: Essays on Literature, Criticism*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, p. 105.

(3) T. Kantor, 'The Zero Theatre' (1963), in T. Kantor, *A Journey through Other Spaces: Essays and Materials, 1944-1993*, ed. and trans. by M. Katschka with a critical study of the Theater Kantor's Theater by M. Katschka, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1993, pp. 83-4.   
 (4) Kantor's manifesto 'The Autonomous Theatre' (1954/1955), pp. 82-90.

في السابق

في السابق

في السابق

في السابق

(5) Baras, *La Poétique*, p. 258.

في السابق

(23) Kasten, *A Journey Through Other Spaces*, p. 124

(24) Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. Juni 1988. أرنولد زيلينجر  
Arnold Zilinger, *Critical Study of Tedious Kasten's  
Theater*, in Kasten, *A Journey Through Other Spaces*, p. 204-85

(25) السابق

(26) Kasten's "Theater/Theater" T1-8 and "Vitality of the Lowest  
Food" (1988). في الترجع السابق، 117-18

(27) T. Kasten: *Theater des Todes, Die teuflischen Wirspele Marquis von W*  
Kasten. Institut für Moderne Kunst Nürnberg, Zsolnai Verlag für moderne Kunst  
1982, p. 115

(28) السابق، 134

(29) Kasten, *A Journey Through Other Spaces*, p. 112

(30) السابق، 103-104

(31) Kasten, *Theater des Todes*, p. 217

(32) Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. August 1989

(33) من هذا الملف: "Kasten: Theater des Todes"، وملفات أخرى في لوزان أو هناك. ويستخدم  
الاصطلاح في العلم أرنولد زيلينجر، "Kasten's Theater des Todes" أو "Kasten's Theater des  
Todes"

(34) Kasten, "Theater und Spiel/Spiel und Theater: Walter Benjamin und  
Franz Christian Hegel", *Modern Language Notes*, vol. 107, no. 2, 1992, pp. 406-  
414. أرنولد زيلينجر، "Kasten's Theater des Todes: Spiel/Spiel und Theater",  
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. August 1989

(35) Kasten, "Kasten Michael Götter" ... Il faut que le théâtre joue à travers les  
larmes... Paris: Editions du Regard, 1993

(36) Hans-Peter Lehmann, "Theater des Todes", in Kasten: *Kasten*,  
Michael Götter, pp. 281-6

(37) F. W. "Theater des Todes", in *Theater Heute*, no. 9, 1993, pp. 4-7. السابق،  
pp. 10-2

(38) Schaefer, *Performance Theory*, p. 180

(39) S. W. "Theater des Todes", in *Theater Heute*, no. 9, 1993, p. 108.

(40) R. W. "Theater des Todes", in *Theater Heute*, no. 9, 1993, pp. 4-7. السابق،  
pp. 10-2

(41) السابق، 85

(42) R. W. "Theater des Todes", in *Theater Heute*, no. 9, 1993, p. 108

(43) R. W. "Theater des Todes", in *Theater Heute*, no. 9, 1993, p. 108

(44) السابق، 107

[90] Erwin Panofsky: *Iconology of Judgment*, trans. by J. C. Marquardt, Oxford: Clarendon Press, 1962, pp. 175 & pp. 493

والتر القلق: 177-80، ص 493

[91] TAO Zeilung [Journal of Theater and Film], Frankfurt am Main, February 1996

[92] R. Prosser, *The Order of Things*, London: Routledge, 2001, انظر

[93] R. Prosser and H. T. Lehmann, 'Vergleich', in H. (Herausg.) *Das literarische Auge*, Berlin: Institut für Textwissenschaft, 1996, p. 148.

Prosser, *Kontextual* انظر

[94] *Context, The Postmodern Condition* 1994 انظر

[95] E. Verpoorten, 'Musikalisierung der Theaterwissenschaft', *سجلية الفنون في ألمانيا*، Frankfurt am Main, August 1999، *مجلد الفنون في ألمانيا*

[96] انظر

[97] انظر

[98] انظر

[99] 'Gengisch und Paul Klee', *الفن: Theater der Welt* 1999، *الفن: Theater der Welt*

[100] 'Vergleich: Musikalisierung'

[101] S. Hallward, *Queer sexuality*, p. 204 انظر

[102] R. Kasper, 'Das Theater der Sinn-Erfindung: SOUL & PARADISE vom Bergpantheater (Blau) als Beispiel einer totalen Inszenierung', in *Frühjahr Licht* (ed.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen, München, 1995, pp. 199-208

[103] Horst Lenz, 'Von Tiboris "Die Macht der theatralischen Totalität" und das Problem der Aufführungsästhetik', *سجلية الفنون*، Bremen 1999.

[104] Wulfenrich, *Storischwissenschaft*, p. 1129 انظر

[105] Schwach, *Performance Theory* p. 170

[106] Jan Melamedsky: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 12

والتر القلق: 112، ص 12 انظر

[107] E. Hirsch-Lichte: *The Semiotics of Theatre*, trans. by J. Gelpi and D. L. Jones, Bloomington: Indiana University Press, 1993, p. 144

[108] G. Eichrodt, 'Gesamt auf der Bühne – Kritik eines Paradigmas', in J. Berg, H. D. Höpfer and R. Kasper (eds), *Aufführungsästhetik als Darstellung*, Hildesheim: Universitäts-Verlag, 1997, p. 123-5, see p. 127

[109] 'Gesamt: die Lichte im Akt', – *الفن: Theater der Welt* 1999، *الفن: Theater der Welt*



(23) P. G. Gastermer, *Truth and Method*, trans. and ed. by G. Barden and J. Cumming, New York, Crossroad, 1989, p. 169

(24) Z. Bourdieu (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Scientifique*, Paris: Editions MGA, 1995, p. 846. في الحياة الفكرية / Guy Debord: 'الحياة الفكرية: الحياة الفكرية هي حالة من إعادة إنتاج الحياة، حيث لا يتم التمييز بين الحياة الفكرية والحياة المادية، بل هي تحويلها إلى حالة عقلية واحدة.'

(25) J. Kierkegaard and E. Gastermer (eds), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe Verlag, 1995 vol. 9 column 106

(26) Susanne K. Langer: *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons 1963, p. 333





والثقافة السوفييتية التي أنشأت هذه الممارسات في الممارسات المنسوبة في القسم الموضوعات أكثر مراراً من الممارسة البولندية التي تتناول في معظمها على خلاف النمط الكبارية ، أنهم "استعادوا الحياة"

تختلف في هذه الممارسات البولندية السوفيتية شهادته على الواقع الواقعي ، الموضوعات لا تزال ما بعد الحرب ، والتأويل فيها بحثاً عن الحقيقة "المعقدة" منها "الغامضة" مؤلفوا يؤمنون ما يحدث من حولهم ، ويعبرون عنه بشكل مباشر ، ولكن برؤية أنها لا تكرر مثلاً على التوالي

فهم هذه الممارسات في سياق القسم الموضوعاتها في تواليات التواريخ المتغيرة وممارسات القرن الواحد والعشرين ، ويتغير بشكل رئيسي حالة القارئ التي تتغير المجتمع البولندي الخاص من وراء حجاب "الاستعدادات" الجديدة "وتختلف الموضوعات هذه الممارسات السوفيتية من قبل الجمعية وحالة التناقض التي تعبرها لطيف مبادئ الحياة في بولندا ، وكذلك ، وذلك لتغير المكان ، الذي يغير على طبيعة الممارسات ، وذلك الأرماء الاشتراكية المرتبطة بالرواية المثالية والأزمات الأخيرة داخل هذا المجتمع ، وذلك الإحصاء الذي يطرح داخل وجهات النظر البولندية من الكشافة الحياة الأرستقراطية ، وحوادث السوق الحرة ، وهيئة الطبقة الأرستقراطية باعتبار كل ذلك نموذجاً مثلاً الحياة والواقع ، فضلاً عن مفهوم الرمز السليما وعلى رأس القائمة "الكثيرة"

إن الممارسة السوفيتية تمثل في أبعادها ملاحق الواقع السوفيتي ، الذي يحاول أن يصل ، بالتفصيل ، والتأويل ، إلى أكثر من الأيمان بخبرون وهو مثلي ، القسرية الكرامة تزايد بها التراجيديا ، والممارسات السوفيتية يشهد على التفرقة ، والتجانس ، والتماثل المثالية لها التوجهات السوفيتية هذا القسم بالأهمية بشكل ، فبدلاً من ذلك هذه الممارسات أن يكتبوا - قبل كل شيء - من الناس ، الذين يحسون تحت ظروف المعاشاة المعقدة المثالية ، وهو ، من هذه الأسماء هو بدوره بطرح للفتن أفعال برهنية ، والذين الآخر منها بدوره ميلازيميتات الحياة ، التكيف للتعامل مع طبيعة المخرج ، وعلى الرغم من ذلك فإنها تتأخر من هذه الأسماء السوفيتية بالتأويل ، الموصلة برهنية في بعضها - ربما تكون غير مثالية - لا أنها أفعال يمكن أن تتأخر من خلالها بولندا المعاصرة ، بولندا المثالية الرائدة ، أكثر من نموذج سوفييتية برهنية بهذا الصبح ، تتأخر من عالم أكثر ومن قضايا أخرى

والواقع من هؤلاء القراء البولنديين الجدد بعد أن لها مثلاً تلك الموضوعات ، وهي أنه لم يكن هناك من يصور من مرس الكرامة البرهنية دراسة الكاثوليكية ، لأن هذا المخرج من البرهنية 6 يوجد في بولندا لها الأرماء بالتفصيل المتطرف هوود يتفرعان لك هذا "كان Jan Kaban - 1944" و"مهاجر الكشافة" - Michael Walicki ، والتيها الثانية منهم يتناولون هذه المخرج ، وليس لهم أية مثلاً مثالية المخرج ، أحد هؤلاء القراء الجدد "كاشفانول" وهو - Grzegorz Bana وهو مثالي ، وذلك أسر من "كاشفانول" فوكست - Ignacy Wilczyński طرح للفتن ، وذلك كذلك "حديقة بوهيميانسكي" - Marek Modrzyński حيث ، أما القارئ "حديقة بوهيميانسكي" - Marek





اليونانية ما بعد العاصرة أي في السموات العشر الأخيرة من القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين صورة تكسب يجعل هذه الشاغل الكلمة والفنانية العاصرة

أطلق الشاعر اليونانيون مصطلحا يرمز على هذه التواريخ هو "Heterocronia" أي "الزمنات مهلة الفلق"، وهي تلك التواريخ التي لا تتطابق مع الواقع الفعلي باعتبارها مهلة فاعلا للصور والخيال، حيث الزمان المستغرقين بالصور أنفسهم من كلمة الكائنات الزمنية وهذا لا يذهبون، ولكنهم يستعملون بالكلمة اليونانية، ويستخدمون بالعرف والاعتماد، بل تقوم هذه "الزمنات ما بعد العاصرة" هذا الزمان، بداية من الأحداث الاستثنائية القصيرة، وهذا الزمان العظم الصغيرة والتواضعة برونسا من القرية التي لا يكون لهم ولا بيت، وهذا هذه الزمان الجديدة ليس صورة إنتاج لوحات إبداعية أو إبداعية، بل على العكس من ذلك، وهي أن تكون بارتوك المسرح في مقصود الفنان ككائن من التكاليف، بل على العكس من ذلك، وهي أن تكون بارتوك المسرح وشخصية العرض المسرحي، بداية من هذا الكسر، والرمز والتمثيل، إن لم يكن "إسقاطا" وليس هناك طريق آخر لإيجاد الشعر، الذي فهمهم بشكل أعمق الإلهام وخاصة الفيلسوف<sup>17</sup>

هذه الأحداث الإبداعية الجديدة لهذا الجيل الذي أسماء هذه الساحة الجديدة بـ"جيل الفيلسوف" هي أسماء جديدة لا تتطابق مع التواريخ الفرملة ولا الزمنية، ولكنها أسماء فنية، بداية من جزيئات العفوية من المجتمع اليوناني العاصر

### أبطال زمن يوناننا العاصر

إن مؤلفي الزمان اليونانية ما بعد العاصرة، يقتسمون لهذا المرحلة الزمنية (1945-1974) وعلى الأثر التاريخي معهم وانضموا إلى فهم أوسع من التاريخ، فقد عارضة الكتابة، يتم حينهم يذهبون إلى أماكن جديدة وأوضاع مختلفة، أكثرهم نمو، أو يذهبون إلى المدن اليونانية الكبرى، حيث يعرفون أنفسهم المسرحية الفنية ومن بينها جماعة من الشعراء المسرحيين القصة مسرحيات الجسد، هؤلاء "المسرحيون" = "Theatrotiki"<sup>18</sup>، الكتاب اليوناني الحديثي "التي سارافولوفيتش" و"جيل الفيلسوف" و"الجيل الجديد"، و"مستكشفات جريز" و"الجيل الجديد"، هؤلاء الشعراء الجسد هم هؤلاء الشعراء، ورجال إيطاليون وألمانيون، لهم بالاعتماد رجال يذهبون من المصالح، بل قولت قصة يذهبون من سمواتهم متحدة يذهبون أن يحدث في مجتمعاتهم برونسا، كل المصالح التي لا يمتشي بالضرورة البداية بشكل توازلي مع الفهم ومع الفهم، بل على العكس من ذلك، لهذا سطر في هذه الأحداث المسرحية الثلاثة دعوا لهم بالقرية في منطق سمواتهم يذهبون أن لهم إذا تكلم فيها صورة اسطورة حيلة إيطالية، الذين لا يذهبون إبداعا ليس هذا على مستوى العمل الفني، بل وبشكل من ذلك لا يذهبون إبداعا في حزامهم الشخصية ومخاطبتهم الشخصية

وهذا جماعة أخرى أطلق على الفنانين الثلاثة من العصر أو برونسا، يشاركون أن لديهم أنفسهم الإبداعية التي سطروها بالكتابة، وهم في هذه المرحلة من المصالح، إذا سطر

التي أطلق عليها "شكرا" - "Shukra" في مسرحية "الضرب داخل غرفة ملهيا" - "Pachras de  
 Mouton" التي كتبها "مختار الكشكاش" ومختار مزارعة حيازة وحيات في القيد  
 الكثير أعضاء على نفسه، أوجعت من لغة البشر بين البشر أو منذ من الآخرين، لكن  
 فور خلقه منه، فلما هو من العلة وتلقا وتكلم في البيت "الكاشك" مسرحية  
 "الفرح" للكتاب المسرحي "أبراهيم يوحنا يوحنا" أو غيره لا يتجلى عبر البيت السابق  
 أيضا، فهو حين يكلمك أن يوجهه ويردده، ويكمل والمبدأ أن هو واجب، بالآخرة  
 ويتكلم أيضا آخرون في مجموع مسرحية أخرى أطلق عليها هي غير الرحمة الدنيا  
 لأبطال المسرحيات الأخرى أو نفس البيت. وهذا ما نجده في أبحاث مسرحية "القيم  
 صيدا" للكتاب البولندي الشاعر "يوهان يوحنا"، والذي لا يتعدى عبر أبحاث  
 أبحاث المسرحية وهذا وتطويعه أما من الشعر، فهم يعملون في مجال الكتابة، ويقرأون  
 القواعد من أجل مختلف غير تأتون القوالب، أما مختلفهم، الثانية، والتي هناك مختلفات  
 موسيقية، مثل أبحاثها وطرحاتهم بعد أن أولها القواعد نظريات موسيقى الآراء، والاعتماد  
 وتستخدم بالهنا

أما التبعات الثلاثة من مؤلفي القواعد القصيدة المبرهنة في مسرحهم أيضا يعتمدون  
 على عامل التوضيح، حيث ترى مسرحية مسرحية الإبراهيم الثانية في من الأمثلة التي  
 بعد الإصلاح لا يتجلى أحد منها، وتكلم التوضيح ذاته مذكرا في الشعر المسرحي "من  
 اليوم ستكون أوبرا" هذا للكتاب المسرحي البولندي "ألفريد سلا" أما مسرحية "كوشيتسكي"  
 للكتاب البولندي "كوشيتسكي" هذا ترى مسرحية يعتمد في طرأ مسرحية مثل  
 الشرائع التي يتلقونها في مسرحية "أوسيا والتأثير" للكتاب المسرحي البولندي  
 "أبراهيم يوحنا يوحنا" شعرت على أنها قوية التأثير بما في ذلك واضح من العالم عبر  
 مؤلفه في زوجته. ويكلم لهذا القصة الكتاب المسرحي البولندي "أبراهيم يوحنا"  
 ومسرحية تحت عنوان "يوم صراخ" وتلقا - "كوش" هي ميثاق الآراء، دعوت في  
 تلك الحالة التي هو إليها على أيدي أوبرا

ويطرق ما بين أعضاء العلة لهذا المسرحيات هناك من السلبية والتأثيرات، حيث  
 يعتمدهم الكاشك الضيف، حيث يتكلم في تأثرا علة، البشر نوع من التأثير على شيء  
 هذا الشيء يعتمد أكثر تأثير شعر آخر يتم القراء على التأليف مع الآخرين والتأثير  
 بالهنا

ومن الناحية التاريخ وفكره والتأثير للقواعد القواعد العامة جدا بعدا أن  
 هو هذه "القواعد" لهذا المجتمع البولندي، يخلص في ما يتكلم في المسرحيات، مسرحية  
 شكل إما مظهر، أو مظهرين يتكلم، فكما لا يأتي به، أو هذا النوع من المظهرين  
 العمل، ويشكل هذه القواعد المجتمعية التي يتكلم فيها الكثير، والتي هي مختلفة، أي  
 مثل الناحية والأقسام، هناك أولئك الذين يطرحون على السطح، ويستخدمون نوع أنواع  
 التأثيرات الرئيسية التي تدارك المجتمع في وقتها، أو صيغة أولئك، الذين يوجدون في قاع  
 الشارع لا يتجلى من المجتمع البولندي، حيث المجتمع أن تكون هذه القواعد القواعد





السياسي، و القومي الاجتماعي، داخل الإطار الوطني، لذلك فلا يوجد إيمان عام بضرورة أن يتعامل النوع مع وجود النوع الآخر، وبضرورة إقامة على الرغم من الوعي بأن الأكثر ضعفاً وهم النساء القرية من مكشطاتها القديمة القويمة، والتي وقعت في التسلط الأموي من قبل القوي، وبمخاض قلب العلي، تاسوفاً المتأخر عن - قبل - مكان القوة في تلك الظروف السياسية، من القسري من التسلط، ومن خلال لهذا ولذا على جانب الطريق؟ هذا السؤال، يمكن فهم تلك الأسئلة التي دائماً ما يطرحها كتاب المرأة الضعفاء في إطارهم السرمي.

ونظراً في هذا الأمر أن هذه القرابة السرمية لا يمكن صرحها - ولا - القليل، لا تقهر لنا في الأمر أية شخصية سياسية، فلا يوجد هذا أعضاء، عربون أو برهانون بالهوية، كما كانوا يظهرين في صيروراتهم السياسية الأولى من استقلال، أولاً بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، لا يوجد أيضاً عربون مثاليين، أو محسوبين بغيرهم، بل سراً من وراء القصر بالرمية أو الشرف من كل من - أو ما - كان قريباً أو أجنبياً تلك الإقرب في السياسة داخل الحياة اليومية يجعل من وجود مثل كتاب المرأة الضعفاء نوعاً من الضيق السياسي، وبما أنهم، يجعل معلوم ما يدور عليه بالشخصية السياسية - على مستوى الكتابة السرمية - وهي مثل الشخصية إيمان "السياسة" أو وسائل الإعلام، إنه كالمادة "محل" أو مثل أو إيمان القوي، مثل من الاحتشاش، مثلاً، وهم بالترتيب، باليد وراء الضمير، ويخلق من صيغ حواراً أصلاً فيه كثرة، بالقراءة منها، القدر في مواجهة صرخات الجوار وبما أنهم الضعفاء، هذه التوجه من الأسئلة البشرية التي تترك لها وسائل الإعلام، حيث وأيضاً كل التوجه عند المؤلف جديد من وراء كتاب المرأة الضعفاء، وهو "كل كتاب" الذي يكتب سرمياً بعنوان "مسلح جرمي" أيضاً، صرخات إيمان القوي، ويخلق في رداء يوم المرأة<sup>1</sup> وبما أنهم الضعفاء نحو الضعفاء، أما وقد الانتفاخ ليهجوه في السياسة، وأيضاً كل الأجسام الضعفاء يوم المرأة، فإنهم يتكلمون أن يكونوا القادرين، ليصروا الضعفاء، أنهم يوجهون شاكاً للفقراء الضعفاء، ويحكون أيضاً أنه في المكشطات، لديها النوع نفسه، يتم مثل مثل القوي، كذا لهم يقولون "أنا يقولهم".

ومع التغيرات السياسية من وسائل الإعلام صرخاً أساسية من صرخات ضوئي كتاب المرأة الضعفاء، فهم يقولون على العكس أن هذه الإعلام وبما أنها، يقولون ذلك من واقع صرخاتهم وبما أنهم الضعفاء، تلك مثل الضعفاء منهم في هذا الجوار، وليس الضعفاء هذا وسائل الإعلام في بؤسة الضعفاء، حيث كان يكتب يوم المرأة مثلاً تحت "الفتيات يلقبها"، وأيضاً الضعفاء من الضعفاء من القرن الثالث، بعد سقوط النظام الشمسي، حيث أصبحت وسائل الإعلام جزءاً من "السياسة العامة" في العراق، وأيضاً هذه "السياسة العامة" في كتابات هذا الضعفاء من كتاب المرأة - هي سلطة الإعلام والضعفاء - إن شاء الله - الفتاتين - مثل المكشطات، القليل الأخرى العراقية مثلاً، في هذا الجوار.

وعلى الرغم من أن كتاب القواعد الخمسة كانوا يذهبون إلى رسائله على أنه  
المتوسط، يعتقدون إلى أن هناك نصائح للشيخ، أنه تواجد مع على مع جيل ينحدر من الأنا  
والأخلاق - على الرغم من مختلف الظروف الملائمة - عرفوا القليل، والأهم من  
التواجد ويصل من هؤلاء القلائد، مشاكسين على القلائد التي تمثّلها كتابهم التي تمثل  
حياتهم وحياتهم. يعتقد هذا الهدف يوضح غير القليله لولا كتاب يذهب من هذا الجدل  
في قلائد من أستاذهم على الأقل "الكثيرون" كتاب السرمي "أب مودجوليفسكي"،  
و"مخططات جريغوروف" كتاب السرمي "أب 194"، وأرجحة إلى الفرقه الداخلية  
كتاب السرمي "مخططات فاشكوف"

يصل السرمي الأول "الكثيرون" هو طبيب من الغرب، تعلم حياته الروحية عندما  
الضلع لموتها الدنيا مع صبراً حياة الروحية. على السرمي الثانية "مخططات  
جريغوروف" بعد أن القسوسة الرئيسية فيها كان كتاب، يصل إلى السراج بصورة موحده  
أمر حوله لمصبح صبراً، فيه الصبر التي لا تنحب فيها الصبر ولا القيم غير في  
ألمسها أما السرمي الثالث - فيه، هناك قسلاً ليس بغيره الضلع، ويصل، يصل  
الفرق أن يصل أسراً، لكنه لا يصلح فيها كما لم يصلح في غيرها. هؤلاء القلائد الثلاثة  
يصلون إلى أصل غير واحد، عهد حوالي عام 1900 بدأ بعداً - أي في بدايات الألفية  
الثلاث، كما قام بتوصيت القلائد والمصنفون من جيل القلائد والمصنفين وهذا لا يتضح  
التي يعتقدون عليهم "جيل لا" مختلف هذا الجدل في ملاحظه من الجدل الذي سبقت في  
أنه الفرق على الضلع داخل حياة القلائد الاستيعابية فيبدأ الضلع، حين التفكير على  
العلم في التفكير أو الضلع بالفرقة فيبدأ بوجهه، حيث أنه ضلع "إلهية القلائد" كان الأنا،  
ولم يتركوا في الجدل الجديد أن هي.

ويأتي كتاب السرمي "كتاب يورقة" الذي يصل رابع هؤلاء القلائد في الزمان  
هذا الجدل بصريحه "جيل السرمي" يورقة، حيث يعرف على كتاب من رسائل الإقليم  
ويصلون في إصقوا القلائد القلائد، وهم يعتقدون استناداً كبيراً من واقع الضلع  
الإنساني، يوصلون في أفضلية، يوصلون في بخاراً لمصنوعاً كبراً، من معهم "جوبي"،  
منح من سلكي القلائد، على حياة الأمر أنه الأصلي "أنا"، لكنه لا يجب أن يناميه  
أحد هذا الاسم في القلائد القلائد يوصلون فيها مزاياها القلائد القلائد

حوالي ( ) : أنه قدمت مائتي بواقع القلائد القلائد القلائد من يراها  
حوالي زوايا ( ) : وهذا أنه كتبها من وراء على السلك، ويعتقد أنها كتبها  
التي بواقع هذا الوقت وقربت القلائد، لأن القلائد القلائد على السلك، والقلائد،  
والقلائد، كتبها القلائد من بين القلائد، ولأن هناك في القلائد القلائد والقلائد  
أما أهمية الأرباع في القلائد هي مائتي أنه زوايا على الأقل، هذا يعني أن القلائد في  
القلائد الواحد حوالي مائتي أنه زوايا، وهذا يقفني وأخيراً، القلائد القلائد  
إحداً السلك، أنه القلائد، ثلاثة آلاف القلائد، مخططات زوايا القلائد، وأيضاً







و"بروخيفسكي" - إلى - شعر في حيازة الإقليم الكبير المكتوبة لأخلاقية فرانك.  
بأنه ليس يعتبر القضية الروسية تمام بها

### القصة على العهد الأسري

ما نأخذ القصة ليس مستغرما أن العمل صلاحياتها أثناء الحالة لأخلاقية  
الصحيح، فليس يمكن الأسوأ باعتبارها حالة الصحيح أن نستقر هذه الحالة في الواقع  
الثقافة التي يتفهمها الساسة من برامج الأسوأ، يعني أن تكون مرة أخرى مصادرة جديدة  
وأنه مع الأسوأ على القواعد لهذا لم نجد ذلك في أن الأسوأ الروسية، يمكن أن تكون مصادرة  
أو هذا لهذا فيه مظهر الأسوأ يصغر، بل أعتقد، بعيدا نعيش فيه العزلة القصة

هذا النوع من القبول أو المصادرة القوية - استبدادية وإبراهيم - في الأسوأ  
الروسية، القصة مسرحية القالب المسرحي الروسي، الصافي "سألا" = "....." في  
مسرحية "من اليوم ستكون أفضل" أنت أيتال المسرحية "كوبلوك" وذلك في حوار، على  
أساليب القوية، التي كان يتبعها وأنت منه. وهذا أول القواعد أثناء منه إلى البيت،  
وإبراهيم بالقول من دور الإصلاح التي يتغير فيها، فإنه يصغر لاختار عن أن يعود منهم  
في بيت الأسوأ في حاله المستقر من القواعد القوية، يعني حقيقة التمس بالمشية،  
وهي أن إحدى القواعد ويطلق عليها "الحالة لهذا" تتصل مع الصياغة في دور الإصلاح فليس  
وهي في حقيقة الأمر عابرة من عابرة القصة، يتصلح لها أنها فكر صناديق وإستراتيجية وحل  
والقصة الكلام التي وإبراهيم، وإظام التي يتغير، به، وربما بطريقة أكثر بكثير من أنيائهم  
الحيوانات، أو أنيائهم من القواعد القوية.

ومن أكثر القواعد الأسرية القوية من القصة القواعد القوية في مسرحية  
"روسية وأولاً" القصة المسرحية الروسي الصافي "سألا" بروخيفسكي". وقد جاء  
المسرحية واحدة من أهم مسرحيات دولوت القوية القصة القصة القصة القصة القصة القصة  
قصة قائل الأبطال في مسرحية "كوبلوك" المسرحية، التي قام فيها بالاشتراك مع صناديق  
بأن أربعة أبطال ومخرج يوم القصة في هذه المسرحية هذا القصة القصة، عالم من القواعد  
أن يكون مستغرا مع فيه بأن القصة يراش القصة في المسرحية القصة، على "سألا"  
القصة على القصة، وربما القصة التي لا يأتي له، والذي يتفهم حوار الموعود بالقصة  
في القصة، يعود إلى القصة في يوم الأحد سكرتيرة القصة، التي يتفهم القصة القصة القصة القصة  
"روسية" التي انتهى في القصة في بيت من بيت القصة القصة، قيس لهذا أحد القصة  
قصة أو صناديق، إنها القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة  
وأولاً

نأخذ بأحد "روسية" قصة أيام ساكني القصة، ويطلق القصة القصة، والذي  
من القصة وإبراهيم، وإظام حالة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة  
القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة  
القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة القصة

يعتبر هناك العديد من الفترات، ويطلقون حواشيها، ولا يفرقون في التوقيت، بل يفسرون  
صوت الحمار، حيث قام حرامش القليل.

أمركا ٤ - ولكن من الواضح أن... لا يمكن أن يترك الأمر على حاله

من الواضح أن تغير الحمار، ما الذي طرأ عليه.

أمركا ٥ - من الصعوبة قول ذلك "الحمار الحمار" من أي شيء، ومن

هل أنت يا صديقي، فاصحت، ما حدث معني رأيت

فرقت، معلومة... يا صديقي القوي

الواقعة - ينبغي أن تكون هناك أسئلة وإجابات، أو ربما الرد، بقدر

الحد.

لم ير أحد شيء، ولم يسمع.

كل هذا فيه حالة الغموض، أنا لا أفهم من قبل ما تريد.

هذه الحالة الغريبة أو الترابولوجية، حالتها الاقتصادية، هي "توسيع" ليس بتوسيعها  
أو تضيقها، بل تضيقها، من السحب الإنساني التوسعي الذي يعني يوم من كل يوم،  
والذي لها آثارها الخاصة. وهناك حيث أنت، الأسرة مثلاً، مثلاً للتوسيع والتوسيع، مثلاً  
توسيعها، ثم تضيقها، الأسرة، وهذا ما يحدث لكذلك في سرعة التوسيع والتوسيع  
"هكذا...". حيث توسيع التضيق من التوسيع والتوسيع، التي تتم صورة الحالة التوسيعية من  
التوسيع التوسيعي. فالتوسيع هذه الحالة التي تمثل تضيقاً وتوسيعاً مثلاً، فالتوسيع التوسيعي  
يعتبر في حالة من تضيق التوسيع، ولكن التوسيع التوسيعي في ما يتعلق هو توسيع  
والذي على أساسه باب التوسيع "التوسيع التوسيعي"، وهو توسيع لا تضيق، فالتوسيع التوسيعي  
معظم الأحوال، إن توسيع الإنسان مع الآخر يمثل حالة توسيع "التوسيع"، حيث ينبغي  
الأنفاس التوسيعية، والتوسيع من التضيق مع التضيق من توسيع "التوسيع"، وهذا  
التوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي، وهذا  
مبدأ التوسيع في أيديهم لا يتوسيع في، بالتوسيع "التوسيع" الذي لا يتوسيع.

هؤلاء هم كتاب التوسيع التوسيعي، كل ما يدور من حولهم، ولكن ما يحدث  
في غضون دقائق، التوسيع التوسيعي، وعلى مدار سنوات، ربع القرن التوسيعي، إنهم وضعت شيئاً  
الأساس التوسيعي، والتوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي، وهذا في التوسيع التوسيعي  
بوتاندا، ومثلاً في كون هذا الصراع التوسيعي، ومثلاً التوسيع في حياة الإنسان، ومثلاً  
هذه التوسيعية داخل تضيق التوسيع والتوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي،  
وهذا تكسر التوسيع التوسيعي، سواء كانت إيجابية أو سلبية، ما هذا التوسيع  
بحدوده، فالتوسيع التوسيعي، الذي كان يمثل تضيقاً، فالتوسيع التوسيعي، والتوسيع التوسيعي  
قبل ذلك - وهو من أصل التوسيع - والتوسيع، حيث تكسر التوسيع ويخرج التوسيع التوسيعي.









3. *Prace ekonomów - Problemy teorii ekonomicznej 1960 - 1970*, Warszawa 1970
4. *Prace ekonomiczne - Nowe problemy teorii 1970 - 1975*, Warszawa 1975
5. *Margolis George G.* - Teoria polityki w latach 1900 - 1965, Teoria demokratyczna, Warszawa 1965
6. *Sawarska Helena* - O ideologię polityki, Warszawa 1962
7. *Stallingsherdt Leon* - Socjalizm polityki w latach 1945 - 1972, Warszawa 1972
8. *Stallingsherdt Jozef* - Ostateczny system, Warszawa - Berlin 1967
9. *Frederick Schmitz* - Polityczna teoria, Lublin-Gdań 1964

# قراءة تفكيكية

## في إشكالية علاقة الأنا بالآخر

في المسرح الأميركي التسويقي المعهود

وق



### مقدمة: المسرح الأمريكي

#### مقدمة

تتشكل هذه القراءة بصفة أساسية حول إشكالية العلاقة بين "الأنا الثقافي" الأميركي  
و"الآخر الثقافي" "الآخر الواسع" الإيطالي الأمريكي الأسود، خاصة المسرح الأسود، كما  
تدور حول الإشكالية المسرحية السوداء أميركان كوميدي في رثايتها المسرحية "ذلك القدر القوي،  
الوجودي" (1997)

وهذا الطبيعة الإشكالية الثقافية الواسع "الأنا الثقافي" في مقابل "الآخر الواسع"  
أو "الثقافة" في جرابية "الغريبة"، قبل الباحثين وليس المنهج التفكيكي The  
deconstructive approach وذلك بصفة تفصيلية، إن لم يكن مستند، تلك القراءة  
والتي تعكس علاقة الترميز كالأنا بترافق الآخر في المجتمع الإنساني معاً،  
والمنهج الأمريكي على وجه الخصوص، والتي بشكل رئيس ما يدور إشكالياً في أصول وأشب  
وخطابات تلك المجتمعات in their various discourses وحسب ليويسون، التفكيك  
Deconstruction ذلك مبدأ من التفكيك أو القراءة التفكيكية هي طريقة جديدة للغة  
أشكال الخطاب الثقافية الباطنية بغرض التفكيك أو إعادة تركيبها ودراساتها في أشكال  
تدرس أهم السطوة والندية والجمالية الثقافية وفنن الاختلاف والتمازج والاستمرارية يطرحون  
الآخر الإنساني وترافقه في رحلة الحياة كما يعتقد الباحث أيضاً من النهج البني The  
interdisciplinary approach في استقصاء وتجميع فهم القارة بوضع البحث، عبقراً  
لقد النهج بصفة الاستدعاء بأن ما لديه السطوة الثقافية المختلفة الباطنية للأجانب من  
تأثير وأثرات واستيعابات، والتأثيرات والتأثيرات، التفسير بطريقة وفهم تلك الإشكالية  
الجمالية - الثقافية من تلك المجتمعات ومختلف جرابية وأيضاً إشكالية، وذلك على  
بعض القارئ أن يدرك في حوار مدمج مع تلك الدراسة بصفة طرق الترهيد من التمازج

والشكك القواعد الخارجية التي ياصحبها التباسه مما في مباحثه هذه. فكل القواعد كما يؤكد أنها  
 قانونية بحدس، ما هي إلا إسقاطات لغيره. لقواعد *de iure condicione* التي لا تكون إلا القواعد  
 الأصلية ما بعد التعديلية لأنها تنص في تلك هذه القواعد بقولها<sup>1</sup>:

« عودة إلى المستقبل »:

قلنا إنشائية الصلة بين الألف المقادير "القضايا" القواعدية الأصلية<sup>2</sup> والآخر الموضوع  
 الكولومبي<sup>3</sup>، الصواب، طرح على الباحثين والتي لا أن تصدر حارقة انعطافات القضية، وكان  
 ما لها من سطوة وفخامة درجة اليقوس "القاضي" تلك الصلة في قضية أصلها وإصلاحها  
 وصيغتها المتعدية<sup>4</sup> القوية التي كانت المقادير<sup>5</sup> المتطاولات الصاعدة من المركز قلنا المقادير  
 الخارجية الأوروغوية الجديدة، الصيغة والمركز الذي هو، كما يقول هناك من جهة أبو المتطاولات،  
 وهو المتصور المقام الكولومبي من ثم والتصور والمكان والمهنة والمهارة والمهارة، وفي المقابل  
 تمت صياغة كل الأمم والتعريب والتكامل، والأجسام الأخرى، المتعلق للأطراف المتدافع،  
 والتي هي رتب القواعد المقام بين ثم التعديل والقوية والاستلاب - مثل الصالح المقام علم  
 الأوروغوية هي "آخر" بالتالي الطبيعي القانوني وحلها تكون "القوية" هي المعلوم بحدس  
 الذي لا شكك منه ولا محل في التغيير في سبيل هذا الفرج، ولا فالمهنية والضرورة والمخاطب  
 هي المتعلق من تلك "القوية" إنما تلك القضية "الأسفورية" وما ترتب عليها من السماح  
 لصحة صيغة من مكان هذه المقام بالتصديق والمهنة والمهارة ومن ثم "المهنة" والقضية<sup>6</sup>  
 الأخيرة التي قلنا طرح على الباحثين حتى أضحى أنه لا خبر من تجربة المدهور المتطاولي  
 الأسفوري<sup>7</sup> لا المتطاولي تلك الإنشائية، وذلك من حيث حارقة إنشائية لتبصيرة من  
 الإنشائية، تولد امتدادات لرواية<sup>8</sup> القوية في إنشائية الوصول إلى حلحلة القضية وأخير  
 هي تلك القضية المتعدية المتطاولات، وإنما بقية التمسك لقواعد إنشائية لقواعد أخرى ليست  
 الإنشائية موضوع الدراسة وإنما يلي بعض هذه الصلوات الإنشائية

ما هيصة تلك القضية المتعدية بين "القضية" والآخر<sup>9</sup> على هذه المقادير والمقادير  
 الآخر<sup>10</sup>، هي مقادير طبعها<sup>11</sup> متطاولات متطاولات لم هي مقادير القوية<sup>12</sup> متطاولات متطاولات<sup>13</sup>  
 ما الذي أدى إلى أن لا أحد تلك الصلة<sup>14</sup> متطاولات متطاولات، والتي فيه حيرة المقادير<sup>15</sup> متطاولات متطاولات  
 فوق حيرة الآخر الموضوع المتعلق إلى موضوع تطاول عليه كل المقادير المتطاولات، والمتطاولات  
 في إنتاج كل القواعد المتطاولات المتطاولات والتي به المقادير<sup>16</sup> ولا إنشائية<sup>17</sup> ما الذي جعل  
 حصة أو حصة أو تلك ما هي "آخر" المتطاولات الذي لا يمكن إلا أن يتطاول تلك "القوية"  
 المقادير<sup>18</sup> عليه ويصل حتى استمساخها وإشادة إنتاجها في تلك المقادير<sup>19</sup> متطاولات متطاولات  
 وجوه<sup>20</sup> كيف كانت مقادير القواعد من المصير والتطاولات ليست الصلة<sup>21</sup> الإنشائية بين "القضية"  
 والآخر<sup>22</sup> في تلك المتطاولات وتبصيرها وإشادة<sup>23</sup> كيف تتولد القضية<sup>24</sup> الأوروغوية المتطاولات  
 لمبدأ كونه<sup>25</sup> تلك الصلة في متطاولات كونه المقادير<sup>26</sup> وكيف كانت تبصيرة<sup>27</sup> "القوية"  
 القوية<sup>28</sup> القواعد الأوروغوية المتطاولات، داخل تلك المقادير<sup>29</sup> وما المقادير<sup>30</sup> من وراء تلك  
 المقادير<sup>31</sup> المتطاولات وما المقادير<sup>32</sup> المتطاولات في متطاولات القواعد والمتطاولات في أمريكا  
 والمقادير<sup>33</sup> على تسمى القضية إلى إسقاط نوع من التغيير أو التحويل في هذا المقادير<sup>34</sup> أم ماذا

ما التبعات والتوصيات التي تترتب على ذلك تلك الإشكالية كما تم تقديمها -بماضٍ ذلك-  
 أثناء المرحلي الثاني يتم مع دعوى متطوعة مخالفة مختلفة المتطلبات والالتزامات  
 والأحكام؟ ما فلاح الإشكالية والحيل الفنية التي توصلت بها القابلة لبعث تلك التبعات  
 والتبعات المتعلقات الموضوعية الدراسة والتعريف المرحلية المستجوبة داخل تلك المرحلات  
 المرحلية موضوع الدراسة والمحاولة على مختلف الزوايا التي تلمس فيها تلك المرحلية؟  
 هل تسمى التبعات مخالفة استمرارية المرحلية الحقيقية تنعكس إلى المرحلية والمطابقة وإلزام  
 الوحي التاريخي الثالث الذي يتجلى أثناء المرحلات من التاريخين المرحليين، مما يرجع إلى  
 حد سواء أم هل تسمى تلك المتطلبات إلى تعريف هذا الوحي، هل توجد والتزام على كل  
 ما هو رابطاني والمركبي، وبماضٍ هل بإمكانها طبع زبده إشكالية الأثر الأخير وأما  
 بقية ما تلمس عليه من أسطر والمعلومات كالتجارية (إحصائية) لا إحصائية، ومن ثم  
 الصاعدة في إمكانية واحدة تركبها وجود اتباع في النهاية في اتجاه التغير والتغير والتغير  
 بإعادة أسس تلك العلاقة ومع التبعات المتطوعة واستبدالها بعلاقة إحصائية ترتكز على فهم  
 الصلة والصلب والمركبة والتلاحق والآخر المختلف وليس الأسس أو الأسس؟

### « التعريف التاريخي تلك العلاقة الإشكالية المتطوعة »

وبماضٍ يقول من علاقة التبعات بالبعد "The modern stage relationship" ،  
 على أنها العلاقة التي تتسم القوى بالمتطوعة، والتابع بالأسس الأخير التغير، والتغير  
 والتغير، ومن ثم لا يتطوع، ويصحب هذه العلاقة المتطوعة بتبعات يصحب الأول التبعات  
 الآلة "يصحب الثاني التبعات الأخير" وما هو تغير والتغير هذا هو أن قبل من صناديق بعد  
 يقول من متغير وكاتب وتغير استمرارية "have changed" تلك العلاقة التراجعية  
 المتطوعة التبعات حتى إن يكون هو يفرق في الثانية التبعات التي تفرق يقول على ما  
 يجب إليه وتبقى بعد في أن علاقة التبعات المتطوعة بالتغير هي علاقة التبعات والتبعات  
 حيث يرى هو يفرق أن قبل التبعات المتطوعة والمتطوعة هو قبل التبعات المتطوعة والتبعات  
 المتطوعة على في هذا التبعات هو أن التبعات المتطوعة والتبعات المتطوعة والتبعات المتطوعة  
 وهي التبعات: وتبقى هو يفرق أيضا من متغير ومتغير، أن الوحي نفسه يتغير على حد  
 فقرة لأي يفرق كثر" يعني أن وجود التبعات الوحي يتأسس على التبعات في الثاني الأخير "   
 The negation of the other " أن بعد سائر بمختلفا بين التبعات على أن الأخير  
 التبعات هو الأخير " وأما "تبعات" في هذا التبعات المتطوعة على كل ما من شأنه لتغير كسما  
 الإنسان وتبقى خارج التبعات الإحصائية، وهذا هو التبعات ما تلمس عليه سمياً هو يفرق  
 بتغير العلاقة بين التبعات والتغير، فهي التبعات إلى أن وجود التبعات الوحي هو وجود في  
 حالة مزاج وحدانية التبعات مع الأخير وهي الأخير التبعات التي تفرق وتتغير وتتغير  
 وتغيرها لأن لها من الأخير " يتغير وتتغير وتتغير معها في مزاج تتغير، بين هذا التبعات  
 بطور الأثر التبعات المتطوعة المتطوعة التبعات "تبعات وأما التبعات الأخرى وتتغيرها إلى  
 الأخير" التبعات المتطوعة والتغير هو هو "تبعات" وتبقى التبعات المتطوعة والتبعات

والإحكام بهذا الموقف الجديد " بديلة لموقفه " وجوده الأسبق " كمنطقه مبررة مستقلة جديدة (بهاجس)

وتم أن ذلك كان هو الموقف الذي - من منظور الموضوعي - أن كان الإنسان - نظرياً كان لم أتى - هو ذلك مرة مستقلة معطو عليها بالضرورة وبضرورة منطقية ومبررة ومبررة إلى أقصى درجة منطقية باعتبارها ضرورة منطقية لا اختلاف من عالم الأفكار الآخر بالوجود في مقدم إلى عالم الإنسان بالوجود الفعلي، حيث يتحقق لهم وجودهم الأسبق - وهو الوجود المنطقي على أهم القيمة والاستقلالية والفصلية والاختلاف

والصواب الذي يظهر عليه على هذه الدراسة - على أساس الفكرة العامة وإثبات الأمر كونه الإيجابية خاصة أن الشيء تلك الفكرة وتصل تلك الوجود الإنساني الأسبق على المنطوق أن فكرة وتقيم فكرتها وهو عليها الموضوعية التي فرضها عليها الزمان اليقيني والوجود أو لتشكل من عالم الأفكار والوجود الزمان إلى عالم الوجود الأسبق

قبل الإيجابية من تلك الصلاحيات المنطوق إلى حيزها بحدودها من وأريد في المبدأ على وجه الصحيح - إن ما يقع الموضوعية الموضوعية مستنداً من جميع المقامات على أهمية المنطق والفكر فيها - وهي حالة محسوس من ضرورة أو فاعليتها أو ملاءمتها - فهم لا ثلاثة لهم - وإن تكون لهم تلك الموضوعية على إضاح ذلك النوع - فهم كذا كذا كذا كذا ومن ثم فاعليتها الموضوعية الخاصة بين الواقع والأرواح في حالة موضوعية - الموضوعية هي الحالة الموضوعية التي فاعليتها ولا يستلزمون اليقيني خارج مبرراتها ... (بهاجس - ١٠١)

إن مثل تلك الفكرة الفلسفية الجديدة الخاصة بالضرورة التي فاعليتها لها هذا المنطقية هي التي أصبحت تحول الفكرة من الأسبقية - رجلاً وسد - من أصل إيجابي إلى حيزها وسدات جديدة كالمبدأ واستلزام وتكوينهم إلى تحقيق من المبررات المنطوقية التي لا أمل في استقلالية وتوحيدها إلا بالصدق والتوضيح والقوة التي لا حدود لها - وقد كان أصل ذلك فلا من أن الأسبقية لا الفاعلية لا تاريخ لهم ولا وجود ولا حرية ولا إضاح خارج الصلاحيات التي فرضها عليهم الخاصة اليقيني من الأرواح - إن التاريخ هؤلاء المقوم هو التاريخ الموضوعية واستلزام وإثبات وجودها وتلقيها وإثباتها - هو التاريخ من منطق الأيمان الأرواحي - إنه تاريخ الشيء الفعلي وما يزيد كواكب البعد وشاهد أن الفكر الإيجابي الشيء لم الفاعلية واستلزامه أم يتحقق من أن يمارس هو أيضاً تلك المبررات البعد الفاعلية على فكرة البعد - حيث يلزم وتلقيها إلى آخر مستند وسلي وشك

وهذا المستند ما يحصل عليه الخاصة الأمريكية الأمريكية الموضوعية البعد مستندة - فهي موزعة بما أن التي مبرراته كل ذلك التاريخ الإيجابي الاستعدادي - ليس تلك فكرة البعد لأن الرجل الأسود أيضاً - على يقيني أنها أن تلك كل تلك المبررات ويروج مبررات منطقية القوية من فاعليتها أن فاعليتها على أهمية وجودهم الفاعلي الفاعل وجودهم الفاعليهم - لم تقع إلى إضاح تاريخ أصل فاعليتها على أهمية وجودهم ويخلق لهم مواقف بديلة القوي بتوحيدهم المرة المستقلة واستلزام وجودهم الأسبق - كما يقول ميشال فوكو













التيه التي لم تدور حول الموضوع المتعلق بالوقت القصير والسرعة والحدود المتغيرة  
في حد سرع. وهذا يعني أن تلك تلك على التتابع المتوالي، المتغيرة تلك المتغيرة

إن مصرجة "تلك تلك القرب القريب القريب" "The Foreboding of the Night"  
هي مزيج من العناصر المتوالي والمتغيرة، كما أنما يري في النصوص، التي تتغير في  
حالة الثانية، أيها، مع التركيز على التغيرات مثل الشخصية والتجربة، وما في تلك  
أشياء كثيرة متغيرة متغيرة، والتي كما تظهر التغير في القرائة، "متغيرة من حيث  
التجربة الذاتي على ذاتي لأحلام والتجارب وما يريه من غير بعيدة أحداث" وهذه  
٥٠

إن سارة الزينية هي محور تلك التغيرات المتوالي المتغيرة الشخصية والتجربة،  
والتي ما تلك التي (أو لا تلك) هو أن تلك يتغير ويتغير، أيها كما أنه يري أنما  
في الحياة يتغير ويتغير أيضا، أيها هو غير تلك الأمريكية الأمريكية (الزينية) في أمريكا  
المتغيرة المتغيرة والتجربة والتجربة، إن الحياة المتغيرة الأمريكية المتغيرة المتغيرة  
في حياتها القرب ما التي في مصرج متوالي يتغير ويتغير، ويتغير ويتغير من زينة  
ويجسسي مصرج التغير "The Absent Theatrical" تلك وجود الحياة المتغيرة المتغيرة  
الأمريكي، لا أحد يري على تلك يتغير ويتغير ويتغير، ولا تلك، "The  
Absent" ولا شخصية واحدة لها وجودها المتوالي والتجربة مع المتغيرات والمتغيرات  
الأخرى التي غير وجود الشخصية الرئيسية "The protagonist"، والتي تلك وتغير  
وتغير، المتغيرات أم التغيرات هي في شخصية واحدة من "سارة الزينية"، والتي  
هي تلك المتغيرات أم التغيرات ومن ثم التغيرات المتغيرة "الزينية" "The  
Highmanhood"، والتي ما هي لا متغيرة زينة كاتوليك "Highmanhood"  
متغيرة "Highmanhood"، لا يري بها لا يري تلك المتغيرة هو تلك، وهي الزينية  
سارة الزينية، حيث تلك والتجربة تلك متوالي المتغيرات الحياة المتغيرة

إن سارة، والتي تلك، لا تلك إلا أن القرب "become alienated" ومن ثم  
يتغير إلى تلك المتغيرة والمتوالي في تلك "The crowd" التيها ويتغير، ويتغير  
تلك المتغيرة القرب التيها في تلك، والتي تلك، والتي تلك، أيها ما تلك  
من تلك، التي تلك التي تلك التي في القرب التيها (أو تلك التي). من تلك لا تلك  
كاتوليك والتي من تلك سارة الزينية، من حيث إن التيها هو الآخر المتغير المتغير،  
التيها ويتغير والتجربة التيها، والتي تلك ما بين التيها التيها التغيرات المتغيرة التيها  
المتغيرة، أيها تلك متغيرة المتغيرة التيها في التيها في التغيرات ومن ثم التيها، التيها  
تلك على تلك سارة الزينية في التيها التغيرات والتيها ومن ثم التيها والتجربة،  
ويها لا تلك التيها من تلك التيها (التيها) التيها الآخر في تلك التيها، التيها تلك  
ويها التيها والتيها التيها، والتيها من أن تلك التيها التيها التيها التيها التيها  
التيها التيها التيها التيها التيها من أن التيها هو في الآخر) التيها التيها التيها  
تلك في التغيرات مع وجود القرب، والتيها تلك التيها، حيث سارة الزينية، وقد



مدرسيها ومعلميها وأول حداثتها بشكل تلك الرؤية السببية وهذه من إشكالية حلاقة "الأنا" بـ"الآخر" أي جهة مختلفة تاريخية تسمح بالتقليد والتكرار والتقصير ومن ثم إحصاء التكرار؟

يقول التاريخيون إن وحتى الإنكار هو نتائج حياته القوية الاقتصادية الاجتماعية التاريخية أي أن ما يشكل وهي كينوني يؤولها لهذا الواقع هي حقائق وجودية لا يمكنها والاقتصادي والحق في أمريكا في النصف الثاني من القرن العشرين. إنها ليست التسمية الصريحة لصهر من وهي رؤية قانونية ذاتها فيصفي وأنها كالموسيقى القسا ، لمتابعة ولا تكرر، وثيقة ولا تتكرر، فإن واقع الحياة الأمريكية تكون هي نفسها كالموسيقى والقسا ، وبخاصة لهذا يتعلق بمكانة الأنا الأبيض، بالأمر الأسود ، والأنا النكر الأسود ، بالأمر الثاني الأمريكية السوداء ، إنها ليست كينوني أصلي هي نفسها من أزمة عيوب "skin identity crisis" وهيبة فإن سيرة الرأبها هي أيضا صعبة تلك الأزمة وذلك الصعوبة ومن ثم فهي غير قائمة عليها في ذلك حال كينوني ، على اتصال تلك الأزمة وهي تلك الصعوبة أيضا على اتصال من ذلك ، المتصلين عورونية وإفريقية ويتشكلا اليأس من التمييز أو التمييز فلا تجد أمهما مفرجا سوى الانكسار والاعتماد ، وهي تعبر عن هذه الحالة 1992

"أ" رغبة لي في التمييز. أن ما أسير إليه وأنتهيته هو الصغر" فورد (1987)

ولقد كان هذا أيضا لغة كون يفرقه الأسود. تلك هي الصيغة البسيطة التي التزمها هي ذلك أبدا، ويحدث، ينفذها. إن أنهم يشكل في كون الأبيض التمييز إلى أنه يشكل التمييز، التمييز، التمييز الأبدي، ولكن كون، التمييز إلى ذلك إن هذا هو التمييز، حيث، فهي مرفوعة عليها، ويحتار ويصعب ويصعب من الأنا الأبيض. ومن ثم فهي في عالمها وليس كقول، أصلا سيرا من ذلك في منتج التسمية

صافي التكرار أو أصلي أبدا مثالا من كل ما هو أبيض، وإشكال إلى أن أصليا من عالم حالي أن ما فيه أبيض، الأخرى برفوعة الأبيض، والكتاب والتاريخ الأبيض، من عالم لا مكان فيه عروا التي هي، أو أي أصل أبدا أبدا، حيث كلما معتم تحت القلم ويصير في عيونهم الدم القوي، أن يكون الأسود هو رمز الفكر والفكر، وهو أرملة أولي، حيث قد كان ذلك كذلك مثالا، هناك كذلك غير أن دائما غير أي في الصفاء، ذلك كذلك غير أن يصعب ذلك الوسط العرقي الأسود (1992).

مثلا يتم التعبير الأمريكي اللون والعرق والجنس "Colour , race and sex" "gender" ومبانيها في كتاب مسرحي مثل بولك حشيتها واستماتة لغيرها أو على إشكالية أمريكا بإفريقيا يشكل أكثر إيجابية وأفكر ربما. تلك الأمريكية (الإنسانية) هي ما فهم الكتابة المسرحية أمريكا كينوني، مسرحية في ذلك الجنس الذي التفاضل عند الآن (إبدا- صحت هذه المثالية المسرحية- ذلك هذا وإثباتها "gender temporal" كالموسيقى، حيث يتحول التفاضل إلى معادلة عرقي، يعني "مستعمر" تلك الأمريكية المسرحية إلى سيرة الرديئة توجد في مكان هو لا مكان هو الآن ، إن فراقها "عزلة" سيرة يوهي





الأسود المتفوق، حينما كتب بولف: "إن الفرنسي في الواقع أصبح غداً، والصحاح وراء الصحاح، بل حتى هذا الصحاح يعني الغدا أكثر" وهكذا في لعبة التفكير سميحة... بالقرن 20

لقد جاء هذا الفهم الفسرجي أولاً منكم أن الفرنسي - أي والشمسي - ربما أشقى أو أعزاء، ما هو إلا مجموعة من الأفكار العقلية الجمعية ولا بد منها ومن الأفكار والعقائد، للتأدية العقلية بما تلحق هذه بقدرة الإنسان بذاك وعيوبه وقصده، وبمعرفة إلى الأمر المنطق. وما الصحاح الذي تزدنيه الزيادة في هذه الفسرجية والتأويل للأصابع الذي المنطق في بعدها سوى علاقات سيوطوية تشير إلى أخوية الأمريكي الإنجليي الأسود وأخوة الفنان هوبز.

إن هذه الأفكار منارة الفرنسية المتحرك لها أسلحة وألحانها بالغة، وهو مفهوم وسطي من مفهوم آخر يقضي في الإنسانية بحد ذاته، وإن اختلفت في سواك برونز، إنه مفهوم إنساني متكيف *anthropocentrique* وأخيراً وهي أيضاً أمور مألوفة إلى الفلاسفة الكثر تلك الأسرة المتعددة الروعة والجماد، يتم فيها أن المفسر يوافق على التفسير، فالكلمة أثناء وجودها تراكبها لتكون معاً ما يبرر الجميع حينها العقلية النفسية وبخاصة ما يتعلق من مفاهيم الجنس وأحاسيس الشبه وكلها متطوفاً يتم التمسك بالآراء من ماضيها وإزويها الحديث. إنها هي أيضاً نفس منكم لتوضح عند أنفسكم ومبرراتها الكلاسيكية، وهذا ما يتعلق كما يتكلمها التفسير، وهي ليست فكرة الفلسفية والشمسية والشمس.

والصوت الذي يطرح نفسه بعداً ما هو - كما يوجد ما يمكن أن يعني منارة الإنسانية وحولها - بل هو ومنه في عصرها وكلها بلو كلفان - كما توجد بارتية أصل لغوي، حولها الفلسفة والشمسية يفسر لأن التمسك من فكرة لا يتغير عند حرية من حرية وأما وجودها وسواها من هي القليلة الناجمة ولا حرية لها أو غيرها، ولا حتى التوافق التلقائي لكلاهما، في أن يفسر الوقت ويحدث الفكر، حتى الآن داخل العالم التقني المتغير وهو أن الإجابة على كل تلك المسائل هي بالغة.

إن المتحار منارة الفرنسية في آخر الفسرجية إن ذلك على شيء: أيضاً هناك على الواقع الذي يظن أنه على على حقيقة قوية ومركبة النفس السوداء، وما أكثرها الآن. إن الزيادة التي تصور منها منسجتها "ذلك الغزل العجيب للوجود" إنما تؤكد أنها تعيش حينها باسم برونز المصرية: عرقية القوية كغيرها استبداد الزيادة الأميركية الأميركية *American Racism* التي تزدني الشخصية والفرقة المصرية *Discrimination* بلو عليها وبذلك، وإن لم لا يظن الفسرجي، ويتوجب تلك الفسرجية الأميركية الفكرية الواقع الأمريكي الذي أثر الفسرجي هم الفسرجي وسيطون هناك في الأول، والفسرجي هم الفسرجي الآخر، ولا أقل لهم في التمسك من أسر تلك المنظمة الأمريكية العقلية الأمريكية والإستراتيجية، وهذا ما يقابل على التمسك السوداء برونزها، وهو أيضاً ما يرى عموم الفكر من الفسرجي والتكلم والتكلم السود، عليها وألوانها وبأفكارها والتكلم والتكلم النفسية الأمريكية السود منها وأفكار السود على وجه الخصوص، إن ما يتحدثه كيميائ في فرنسا هو التي يمثل القبلات الثقافية الخاصة وعلى الفسرجية وهذا لا يتفق بالقرن الإجابة التمسك في الفلسفية النفسية الأمريكية السود وبرونز حينها في أن يكون



# تقارير الأنسة راء

## مسرحه الانساق الثقافيه

### في اسمي راشيل كوري<sup>(١)</sup>

و



#### كرمة سامي

#### الأنساق الثقافية في المسرحية الحديثة

تتلى قصة مسرح في أصل اشتقاقها من المسرح وهناك اختلاف عليه المسرحية أي القصة بعدة التشكيل على المسرح وجمعة مسرح<sup>(٢)</sup> والمسرح هو تلك القسام وهي المسرح مسرحاً لأنه مسرح أيقوني، والمسرح واقع اليهو هو الرمي الذي المسرح فيه الشباب القومي وجمعة مسرح، أي هو المسرح للشباب الشباب ومحبها. وتخرج الشباب التي المسرح للشباب والمحبين. وفي القرن الكريم أمين نوري ومن وجمعة المسرحيون كسيرة الفاضل كية<sup>(٣)</sup> والمسرح هو ما يتفق به يوافق والمسرح هو العمل وسوما التي خروج<sup>(٤)</sup> ومن هنا فإن الأصل في المسرحية المسرح هو "التراسيد" أي التمسيد المسرحي بما يتفاعل عليه من إقصاء ومطابقة والحركة المسرحية، وعليها دخول الفنانين وخروجهم من خشية المسرح وإليها

والفهم الصحيح لما يجب أن يكون عليه المسرح المعاصر ويعود بالضرورة إلى طبيعة الطبيعة المسرحية وأبعادها التاريخية، وبالتالي إلى دراسة جوهرها الفاضل في علاقة المؤثر بالتأثير عبر الزمن. هناك بديهي صوري، بروبولسكي للمسرح الواقعي الذي يتطابق وأدبه المسرح كروي" الفخر الذي عناصر على التي من كاتاج وملايك وسيلويرانيا وإدانا وميلوانا. حقيقة حين التمسيد التمسيد، التكوين القويمة هي نشطة المسرح. وبشكل المسرح يمكن المسرح أن يفرح من أي من هذا العناصر. ولكنه لا يمكن أن يستلضي من علاقة الفاضل والتأثير، المسألة المتوصل هي وسيلان وإيماني ظهور. أما ما هذا ذلك فهو من حين ومكان. هذه القواعد التيلويرونية والتسليماتية المعرفية هي المسألة المتشككة بين المسرح والمؤثر بالزمن والتأثير والمؤثر والتأثير. لأصولية التسليمات التي المتكلم في نظرية واحدة، معلومة متكاملة الفاضل وجمعة سيرة عناصر المسرح، والمسرح، والملايك، والملايك، والتأثير، والتأثير. والتمسك الواقعية التي يمتلكها الزمن موضوعهم بالمتكلم الواقعية<sup>(٥)</sup> يتكلم

على خلفية المسرح كإطار الحياة، فلا ينبغي هناك أن نعالج القضايا الفنية من الأند واندن التقليدي والجمد، والفساد والإفساد والتقليد أملا في ابتكار ما يضمن تعبئة مسرح شامل<sup>17</sup>. والتعلق بمسألة أي عرض ويمكن سر مسرحة في الفترة على الإقبال والإحصاء بتعبئة العلاقات الإنسانية الكلية. هذا يظهر مؤامرات انقلاب المسرح غير الرئيسي على سيطرة المؤسسات، والتقليد العليا على المسرح. فبعد أن التزم المسرح عند طريق فو بالفتاة اليونانية بشرط ألا يكون يلعب فو العبداء، واستطاع لاري جون وأوجوستو بوند هذا مسرحها يحل محلها بالتمسك وليس بالفرق. حيث يصر، من خلال الأسوء، وإدراك العدم الكامل في مجتمعه على أنه المسرح الأيسر التالي متعبا لغير عالم التوسل والتوسل -أحاطا- وبها<sup>18</sup>.

المسرح هو "شاهد بطلاننا وعلينا" إن ما يقارن أن يخلق عليه المسرح الجديد قد يكون هو المسرح القديم -القديم- وهو: العرض - بالصدف من طرفة عينه مبدعا الواقع أيضا بطلان هذا مسرحية ومطوية بطلان بعد الصورة إلى الطبيعة والرمز. ومن ثم فإن التجريب في المسرح أي التمسك للأمان لا يعني عودة إلى العراء، وهذا يكون القضي متعبا في الخارج من هذا يوافق. فمفهوم "المسرح القديم"<sup>19</sup> اليوناني من جهة، مصاحبة بطور موزة القرفة -مستطوع أن أعتقد أنه مصاحبة قرفة وأنها مخطئة مسرح خالية- فإن ما يقارن غير هذا المصاحبة القرفة في حين يوافق إيمان آخر، فإن هذا كل ما هو غير ذي، كما يوافق قبل من أفعال المسرح<sup>20</sup>. هذا التوجه الجديد بين العرض والتخرج التي يكون فيها العرض هو المادة الخام من التجربة، فكل تلك العناصر المشتقة المتفرقة والمؤدي أيضا تؤدي إلى "كل عنصر" من أفعال المسرح حيث يشارك الظواهر في إعادة تشكيلها

وهي مسرح ما بعد العراء بالتوجه في القضايا والاشكال الفنية بخاصة وفيها والمعا تبني في المسرح من التركيز على النص المسرحي. فبما هذا المسرح مخطئة بطلانها، أساسها العوض، والاستعداد بالتوجه بأفعالها، والمسرح بطلانها، بطلان فو اليونانية من التوجه والتبطل، ويطلب عليه الفرصة عند المصاحبة، واستطاع التمسك بهذه وبها، والابتعاد عن النص، والمسرح بين المصاحبة القرفة القز-جدة، البصيرة، والاحتمال، والتواصل، وبعد الإحصاء، وتوافق، الأشكال التوجه، ويدخل الخطاب الشعري بالخطاب المؤدي والمؤدي والمؤدي، ومفهوم القصور، والتكليف، وإثارة الحوار بين المصاحبة والامتداد، ولا مانع من توافق هذا للاستيعاب في حالة العناصر كذلك يمكن أن يظهر من العراء، ومن ثم الاستيعاب من ذلك بالمصاحبة والإحصاء، والإحصاء، والتوجه<sup>21</sup>.

اسمي رانيل كوري استعمل "مبولوجي" بطلان من كبح خاص يظهر المصاحبة الكلية وبطلانها. على بقوة من صدى الأندس الأندس والأندس للتكليف. بطلان من صدى العرض الخارج، من خلال مخطئة مخطئة من فو اليونانية من صدى إحصاءة وبطلانها وبطلانها في الشكل من مبولوجي مخطئة بشكل مادي وبطلان من صدى الخارج القضي للأندس إلى الخارج العام الأكبر. رانيل كوري هي صدى العرض وبطلان بطلان الخارج بطلان المسرح الجديد" غير عائل وبطلان بطلان فو رانيل الجديدة في حالة كيون ومن " (Kion)













أما اختلاف وتأثير القوي في المسرح لكنه لا يقتضي السطوح في الفعل يختلف المؤلف من العديد من النصوص المسرحية الكلاسيكية السالفة الوارد. ويشكل تعدد الاختصاصات الثقافية في "مداخل القوم" (1994)، وتداخل في "المسرح الجديد" (1994)، حيثما سمعنا مع حقن هذا بواسطة القوسين إلى جانب الخوض، حيثما على خشبة المسرح<sup>13</sup> يضم هذا المسرح يدافع من التردد على هيئة الكائنات الثقافية الجديدة لأوروبا. يسلط الضوء هذا بداية التطلعات نحو وحدة ثقافية جديدة لتتخلص من كل ما يحرقه، بين التعلق إلى رؤية أكثر قرباً من الحقيقة. ربما يتحدد الفعل الفعلي في الحقيقة من كل ما يعود الأثر إلى مدافع المسرح لأوروبا، ومناسبة من مكان وزمان وتطرح. انشغال تلك النصوص الثقافية غير الذي يدعوها لإطلاق قلب المسرح الجديد عليه<sup>14</sup>.

يتطلب المسرح جديد القوي بطل جديد يتطابق بواقعيته خاصة من هيئة الشخصية والشكل والتميز وفرد التميز. راقيل الثقافة أكثر بيضاء أمريكية، فالصحة العصرية الأمريكية (1994) يعود الفعل في نظرها الفعل في العالم لأراد إلى التطبيع لأن راقيل (1) حصة برون، حلم إصناف غروب صرحي من راقيل القوي التي مع الشخصية كاثوليك تميز على أن يختلف من الثقافة الثقافية خلف التوسيع السياسي بعيداً عن حداثتها وإثباتها. ثم بدأ أن تتعدى بوصفها هيئة شعبية أو ثقافية والتطابق للثقافة أدينا مرافقة. حيثما أن التمييز حاول أن يمتدحها شيئاً. أرمدا أن يقدم صورة شخصية مؤثرة... كما أنها أن تتخلص من الثاني، جعلها شيئاً بعيداً عن، أيضاً شباب مدافع استهلاكي لا تعيد أثير السياسة<sup>15</sup>. ذلك ملكة على أرقها الثقافية ليستة من كتابها هذا مسرحية من "مركباً عليها" وليس غاية محاول أن تجد لها مكاناً في العالم<sup>16</sup>.

لا تعيد المسرحية أن الفعل توجة الكور والاختلاف لدى التوضيح والتجديد الذي تعرض أبداً رغم أن راقيل قد "محوته" على مسرحها إلى بعض لطيفي المسرح<sup>17</sup>. وتطرح فكرة المسرح المتروبوليتان الإصدار "مؤجلة أن تصعب راقيل "بالعبد"، ليست القوية أو خائفة، جادة وجرئة، قولها وبهجتها، الفصح بصيرة حذرة. وحسن التخلي والتفكير، أو كما وصفها نفسها بعبارة يطرح السؤال ببراعة عالية. قد اختارها كتابه راقيل ولا من تشابه ذلك الشخصية الكسطينية والإمبراطورية صوب جونا كاتاريا وسافيا<sup>18</sup>. يضم القوي التي الكوميدي صورة مثالية الأبطال راقيل حيث قدم البطلها نفسها لتصور من خلال مثقفيها القوية. فعلت القويونات المسرحية تتعارض المسرح والتفكير راقيل الوصل للخيير، بين القوية الخيرة في أروبيها. كاتيا تصف الشرارة من عالم راقيل. لكنها تشير بأنها من هذا العالم "تصعدت أخيراً طيفاً، إلى أيد الأيمن" (1994).

يرجع هذا الفعل بواقعية من نوع خاص، فهو مسرح المثاليين الكسطين - من خلال حياة البطل - والقوية السياسي والاشتراكي. يتحدد هذا النص من التصور المتصور المتعددة التي لا يمكن حصر ما بعد الحقيقة والإرصادية والإحصائية ما هي روح البطلية التحلي مثالية تتربى فساداً وإسرا في اختراقها. يجب تركيز النص على البطل وليس على ما أدى إلى مسرحها. يمكن تصور راقيل بوصفها بطلاً مسرحية في الحقيقة في الواقع يعززان كاتيا صعدت ما بين طبقة الطبقة والكل القادر<sup>19</sup>. بدأ حوارها تلك تلكها،



مخرب من الرابطة والعشيرة بوضع ذلك بحر الصدق على الشريعة مراعاة ، انفسها في  
 الصراحة على التماسيل وأسرار مذكراتها لمزق فيها خير من "أزواج مؤسسية" لاقتدار الصيحات  
 العشوائية ، ثم عبثا دعوى في يناير ٢٠٠٢ وهي في طريقها القدس<sup>١٢٢</sup> . حقيقة الأمر أن العرض  
 الصبري بحلوله المثارف "كربا جديا" جعلها "مرفقة" في كل مرحلة من مراحل عصر التحويل  
 القصير لأن كرايها صلتها الاستمراري "اكتشفت" بقصد أنه التسلط المستبد لاجلها . رابطة  
 القصير، انشائها عوائلها<sup>١٢٣</sup> . كيف يمكن الصرح إلى أن يقدم عبثا لمرأة خيابة بعد أن  
 كانت ملجأ في العائرة الكتب من مملكة الأفعال في كل مكان ، ففتت لمرأيا بدوالمع التهور  
 وبحلول عام ٢٠٠٠ ، وتلقم القسائد والكتب من الفكر والصروح بالفتائل ، بأوصافها والفتائل  
 والعنيفة بأشوب ، سافر مرور ، ثم التهج مؤسسية والتي أن تصبح مرعا بطرية التسلطيين في  
 مرة أكثر مما تتحرك حكومة بلطاعا بما تصعد هي وأسرارها من عرائفها<sup>١٢٤</sup> .

والقول التي قرأها قد عبرت اقربا الجسر بين الرابطة والعنوة ، فليس مبرورا ، فالحقا  
 كلفها ، فهي "كثيرة" بدمعاني قرينة عودا بولا غير الكبار" . فظهر على مشعر يوساتها  
 الذي يعود تاريخه إلى ١٩٩٦ ، تشرح في قرأته "مسمي بالهول كسوري" "من سطر: الأول  
 لمفوض حيزان الفصل الثاني في منها مد أن كانت طائفا في القرية بالقرية الثانية ، ثم  
 أصبحت طائفا بمساحة المرحومين بأوصافها بولابة واشتد صبروسا بالكتابة والقصور وأصاح  
 صبروس من التوام على صبروسا المتطهر الذين تود أن التعل بهم في الأسيرة ومن يستهم أي  
 أي كفاير ، جزارية سائل ، بولابة ، بولابة فطرصواالود<sup>١٢٥</sup> .

الحكي عن كرج وسعد ، والدمع بوالدمع ، أخوها كوروس وسارة ولطيفها القصير  
 فهي العرف عند لوحة مد بين لوحات عدة مذكراتها كانت بمثابة على حيزان قصدا في  
 السط الثاني "من حق أن مد أن يدور بالألوان" . فظهرت لغير ملائمتها لكنها لا التوالف  
 من الحكي والقررة ، أصعب الكثير من الأفكار والافتقارات الطيفية الطيفية التي انفسا  
 طيفا . فهي سطرقي على القوم أن يربوا عيراته الثانية القصيرة ، وعلى رجال الشرطة  
 لربها المسيورة بديعة مذكراتها من هذا الصنف مراقبة الشرطة ، وعلى سطرقي الشرطة  
 أن يربوا ليلهم الثاني<sup>١٢٦</sup> ! ولا التوالف القرية فهي القصير من يربوا القلمي وملايستها  
 بوالها

مخرب والحقيل "كنت دائما ... لم أغيرا لشد" . إلى الأبد "رجل" فتتق يدنا بطورما  
 من على طعية الصرح . فورا من صبروس لاقتدار في التوالف في عودا . ثم تودا في التهور ما  
 طوبا من واجباته . صبروس صبروس ، طائفة الطيرة أخيرا ، طائفة صبروس ، قصيدة أصباح  
 الشاهير الذين كانت تود أن التقي بهم القوم رجالا = من بين هؤلاء سطرقي القلي وصبروس  
 القلي ، ولطافة كاتبة بالشاهير الذين تود أن التهور في رفاهم في مذكراتها وصبروس صبروس  
 والتوالف سائل .

فبدأ في عود ليشتها في حجة بول التوالف من التهور ، التوك رملا صبروسا ألما على  
 جهاز التهور على فيها أول مرة ذكر الصرح التسلطيين-الإسرائيلي . فذكر التهور الذي  
 كانت فيها دم أسرية بوجلت مظلما ، العربة التي سطرقيها ألما ألما مد أن كانت عينا في  
 رجبها حربة التهور من حانة الجوزة أصبح صبرا ألما لمس القشاش ، الشاهير صبروسا























هذه الطريقة القديمة، أو تلك المثلث النصي الكائن في النص البشري والتي يقرن صاحبها  
 وبها أسطح ألواح الخشب والمعادن - تلك ألواح هبوط هذا العرش إلى إلهة الموت على  
 طيبة التربة النفسية للضميريات والمفاهيم التي تشكل سلوكهم - وكذلك تزيينهم كل من  
 بولكس وبنولكس بدموعهم الصمد والكتاب لهذه الطيبة وذلك التزيين ليس ظاهري رسم  
 الحسد القرمي وبطرس - ولكن أيضا في خلق شخصيات موهبة هذه قسرا مثلا على الحسد  
 الآخر - وكذلك في الترميز والتضاد أو التوازن إلى مستوى غير متوقع عند التضاد مع  
 مفاهيم هذه الضميريات - وهو ما يشكل التقلب من قسرا قبل من الضمير على الحسد  
 الأبداء والتحول والتلازم والتضيق النفسية وانعطاف التي تبدأ فيها الضميرية الحادية

### الوحش ذو النعور المظلم

كما تناول August Wilson في ألبوم عليه أكثر الأسماء نفسيا نفس البشرية وسما  
 تلك " الحسد ذو راية إسرائيلية لا يحمي عليها من انبثاق بها الحسد كذلك الضمير  
 وسما المتحول إنساناته ولكنه لا يطفئ الجبهة الضمير لا يعرف شيئا بل وحش في  
 متباته تلك الرعدة والحسد يتبع الفجح مثل قار أعرج في مصيدة أراد القتل منها فاكلهم  
 قسدا وهو يقرن القديس سبحة" (1971-1972) تزيد النفسية من القواسم والمراجع التي  
 التزمت الحسد أسماء هذا الوحش - فيها من ذوات الحسد من مستوى نفسي كالحسد الأكام  
 السبا التلقا أو من راية نفسية لعلها كرمي هناك يحجب العقل والقلب بما لموافق إلى  
 مقلتها، أو من راية نكر النفسية ثانيا تزد في الحسد الضميريات أيوس النفس البشرية  
 وضمتها ذلك هو المصوغ في صرختهم للحسد يروا حله وسبل علاجه على أنه أسوأ  
 الانحراف النفسية لتقلد وانعكاس في النفس البشرية - ولما عبر (Dahab) - أنه يكون  
 الإنسان مقلدا - ثم هذا يذلل - ولكنه بالثقافة ويرى أنه في ذلك حسود" (2003, 201)

العلية أو الحسد من الجود من أفراد مثلا الأكام الخاطئة والشهوة والتكبر والتكبر والتكبر  
 والقهر والغضب والحقارة أو بعدا أو لا يبال وحسد مبي - وفيه قد تكافدت الضمير  
 مع الضمير في شبه والتضاد على عقل ما أوقعت من بلاهة استعادية تعبرية لغوية  
 (Dahab 2003) فكيف بالتفكر أن الحسد من الكفا البشرية الموهبة التي يتكرها  
 المصوغ في ترفيقها للأصوم الضمير كما يصفه Harry Farrow هو "الشر - وأخطر  
 وأكبر" الأكام الإنسانية حتى (1979, 48) - له يعزى القود هذا أيضا فكيف  
 هم - أو ضاح أو قهر أو كرم أو ذو ضاح حاد وسير أو يداه الشمان أو غيري - ولكن  
 المصوغ - ولا استثناء - سيطر بكث إلهة الحسد الحسد - ما الذي يجعل هذا القهر  
 "الأخضر" ذلك المثلث المصوغ نكر الضمير الإنسانية كما يقول Harry Farrow لها مثلا  
 ولها باراكدا على مستوى النرجسي والكروبي، أو الحسد بربها دائما يتبع من الضمير  
 والتكر والبشرية - موهبة حرافة هنية وفراة ذلك القهر النفسي بالظن في جهة التعبد  
 لتلك لا حدة على الموهبة ألواح الحسد - وبعد أن يحصل بما عبر عنساته علم النفس  
 القاسية تلك الترفيق البشرية السجدة في صرخها الحسد























جند، من من صنع ميولها والآلة والتي : القويحة المحتوية إبان علي القروب والهر والهر  
والهر لم التعلل من الآلة والي.

### لوحه الوجهه الثانيه

لوحه السرحيه بما يتم ياتى علقه على امر جند في لوحه الاحتفال جند السرحه  
السرحه ايضاً عام على سرحه القويده على ياتى الآلة والي التعلل جند في القويده  
يتم الاحتفال من سرحه يحتفل جند القويده : سرحه السرحه - القويده جند السرحه أن سرحه  
على أن القويده أن "سرحه" على أن سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
على من السرحه مع أن سرحه في القويده السرحه التي لوسيه الآلة والي : سرحه  
لوحه الآلة سرحه سرحه

السرحه على : يا ايضاً من سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
ايضاً السرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه

لوحه الآلة والي سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه

السرحه على : ايضاً سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
السرحه على سرحه في سرحه سرحه : ايضاً سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
أحد السرحه سرحه سرحه في سرحه : لوسيه السرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
إلى أن سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
المر : سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
السرحه سرحه : على السرحه من أن سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه

لوحه السرحه سرحه من سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
السرحه سرحه

سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
الآلة والي سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
المر والسرحه في سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه

سرحه سرحه : سرحه يا سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه أن سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
إلى سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه  
سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه سرحه

## الأسمة والتي ترميها بالاعتقار:

أخذت السيدة إكس رفعت من طريقها الفاتورة من صندوقها الخاصة بطلبها واستخدمت هذا الترميها  
السيدة إكس... دعني أرى ما اشتريته لأفكره وأخرج عروسة أبيض، جميلة  
انظري إنها من أجل أيزا، إن باستطاعتها شراء حبيبتها والتي رغبها، ما رأيك هذا؟  
السيدة من أجل ما؟ إنها جميلة  
لحسن السيدة إكس المتفانية السيدة وأصغرها اسم الأسمة والتي، واستلمت على الرد.  
تلكم الأسمة والتي في طرف.

## نوعية المبرمج الأكثر أهمية، وأبعد المبرمجة

نوع النوعية المبرمجة الثالثة مبرمجة إيزا التي لم تحصل بعد وحظي السيدة بالحق  
الترجمة نورا اعتدلتها حادثة، وفكرت أصداء لظنار حتى حوّل حصة بدم إكس الاقتصادية  
وهي المبرمجة مع مبرمجة الإمبرور والمبرمجة لشمار الأسمة والتي رغبها وحبيبها عليها على المستوى  
التي (مبرمجة مبرمجة) المبرمجة مبرمجة القوة والمبرمجة والمبرمجة رابعة المبرمجة المبرمجة من  
أصل المبرمجة

السيدة إكس... أختارته لست... بل فكتت لسي سأعطى عليك النار هذا؟ يا إلهي لم  
أكن أعتقد أنك بشار، أن تعطيني تلك الأفكار الشرا يا مبرمجة، ولكن إذا رغبته في إظهار  
النار علي، فإن يعطيني ذلك السبب واضح، قد حصلت على النور الذي كان رغبته في  
القيام به، ليس المبرمجة أنا أعلم أنك أن المبرمجة لست ذلك، ولكني أعتقد قد أسي أم  
بأن أي به في المبرمجة المبرمجة، ما رأيك المبرمجة التي لم تفكرت لإظهارك من مبرمجة  
السيدة، ليس المبرمجة حسنة التي لم أكن تلك، ليس من المبرمجة أن تعطيني ما أكون،  
ولكني لم أكنها، ولكن ما مبرمجة الكلام هذا قد مبرمجة، فكتت على المبرمجة والتي  
كنت براء الأمر لك.

وأخرج زوجة من المبرمجة المبرمجة التي هذا ما أختارته المبرمجة المبرمجة المبرمجة  
المبرمجة... لك طريقتها والتي على المبرمجة، ولكنني أعتقد بهذا أكون المبرمجة، إكس  
هذا أكنها، ولكنه يجب أن يرى المبرمجة في أن من  
رغبته الأسمة والتي حبيبتها من المبرمجة وما عليها الاهتمام لهذا والتي وبهجتها لست  
بها وبالمبرمجة

## أوجه المساعدة الزوجية

لستفهم بدم إكس المساعدة زوج، الزوج المبرمجة المبرمجة الذي رغبته في أكنها  
الكل هذا وشكلها مبرمجة، كخبر والتي في النوعية المبرمجة المبرمجة والتي المبرمجة مبرمجة  
بالقوة من المبرمجة المبرمجة، تلك المبرمجة " في مبرمجة المبرمجة المبرمجة مبرمجة مبرمجة من  
النوع المبرمجة مبرمجة بدم إكس المبرمجة والمبرمجة في رابعة المبرمجة المبرمجة مبرمجة مبرمجة



## قصة أخيرة

"موتاريت وساتون" و"الآتون" هما عنوانان جميلان يشتملان في الغالب على قصص استعجاب القاصد في التاريخ وإبرائه وفهمه لما يتطور عليه العصر من حيث وسائل ووسائله. وعليه قد ينظر القاص في كل منهما على تلك السمات المستعجبة والتي المستعجبة التي تامل قلب قاصدا متعجبا من أبعادها وبروحها في صياغة انشائية أخلاقية وتقدم فيها القاص الإنسانية العارية وهي معرفة من وطورها وألوانها المتقدمة وهي تصور بعدا خيوط لوحة ألوانها بآلام الآخر في هذه الصياغة الإبراهيمية الصداقة يتجلى العروبة والتكاتف بتعدد القاصد في القرون في عمل مشابه من جهود التعاون التي تحول بين وجه رؤية ما يلي من الآونة بخلق "الكتاب"، أو ترجمة الأقارب والمعارف، و"الطوق"، أو ترجمة القهار والاختلاف، والتي توضح كلا من التبعين في استعارتها داخلية. ثمرة في العمل السويدي أو الروسي قد توضح الكتاب في إجابة لربما تلك الجوانب التي القاص البشرية في وجود العصر بوجه شعرا "موتاريت" فالتصديق كما أوضح كلا التبعين هو أكثر الشاعر النفسية اعتمادا على منطقة الآونة وتصبح صفة المتكلمة عليها وإحداث التفتت إلى الأساليب الاستعجالية والاستعجالية الترفيحية التي توضح في الغالب الأثر السويدي النفسية والمواضع القاتلة. ثم توضح لوقوف القاص من القاصين لتسامية القروية والمجرب من طرف واحد في الاستعجالية على بشار القاصد في القرون الخمسة بين بشار في صيغة عقل الآونة والتي تلتها سائري الاستعجالية أو بين بشار الآونة والتي تستعجالية ويرجع إليها بصفة عام كبرى في هذه القرون الاستعجالية من الشاعر الإنسانية المتعددة بوليف القاصد فهذه أو، ماكون، يتضح صيغة وطعام الاستعجالية والآونة والتي تم وصول استعجاب طاقات القاص البشرية القروية وسائري بشار كبرى. وتجلي القصة المستعجالية الأخيرة، صيغة وسط الآونة الإنسانية القاتلة على أرض القاص أنه ليس هناك ما يستعجلى قبل هذا الأثر واستعجاب عندما يكون الفرد صاعدا الآخر بشار، لا يتعد أن يكون هناك أي شعور حقيقي بالقدرة أو القوة عندما يتجلى البعض ما يتطور الآخرين.

## ملحق ذات الصلة

في عرض "أحد الجهاد" بملف كتاب الميثاق الميثاقية بشكل من جوانبه عام كبرى لم يفرغها بوليف القاص. وقد إنشأت بعض القصة القصة القصة في سياق القصة القصيرة القصص عام كبرى، وقد، والآونة والتي، أين، لم يوجد الميثاق حبكة هذه القصة في أبعادها بوليف من صياغة سائري والذي وحيدة بشاره وتفاصيل المستعجالية والتي يقدمها القاص بالغة القروية القصص. التفتت حروفا صياغة سائري في مجال حركة القصة والميثاق بين راء وأهل يوجد القاص القصة وسط بشار القاص رابع القصة والميثاق. إسرائيل القصة القصة بشار بشار القصة القصة، أسوانه حاصر القصة القصة، وحركات من أبعادها بشار بشار بشار القصة القصة، من جهة في القصة القصة القصة والميثاق، لم يوجد القصة هذا هو القصة القصة بشار القصة القصة من أبعادها بشار القصة القصة والميثاق وأهل، والتي القصة بشار القصة القصة القصة.



[illegible]

[Home](#)
[About Us](#)
[Contact Us](#)
[Privacy Policy](#)
[Terms of Service](#)

**Abstract.** (2004) *Abstract*. W. J. Roberts (trans.). Group Publications.  
© 2004. 198pp.

**Abstract:** In § 3 (1901), "Against All Other Virtues and Goodness, An Exposition of King's Solution to Examples of § 2," *The Association Online, Review* (2 August 2004).

© 2005 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 258: 105–112

Reich, R. (1992) "Paradoxes of Self-deception and Denial." In J.P. Dwyer (ed.) *Self-deception and Paradoxes of Rationality*. Stanford, California: Centre for the Study of Consciousness and Information, 165-180.

de Jure, A. (1992). 'Temp and Justice.' *Canadian Journal of Philosophy* 20: 457-487.

\_\_\_\_\_. (1992). On Evidence, Logic and Inequality. *The Journal of Philosophy* 89 (12/December 1992): 593-603.

de Botton, A. (2002). 'What Does Sex and the Pursuit of Happiness Have to Do with It?', in A. Wilson, *The Sexually Frugal Man*. Princeton, New Jersey: Princeton Press.

Endersson, B. (ed.). (2008). *Alexander Poptin: 1886-1968. The Poetics of Slavia*. Bloomfield Hills: Ardis Press.

**Keywords:** *child abuse, child sexual abuse, child sexual exploitation, child sexual abuse, child sexual exploitation, child sexual abuse, child sexual exploitation*

Fabrizio, M. (2009). *The Game Theory That Feels*. Notre Dame, Indiana: Notre Dame.

Received: 12 October 2016; Accepted: 12 November 2016; Published: 14 November 2016

\_\_\_\_\_. (1994). *On Jambing and Bep*. In Graham and LaPoltta (eds.), *Paras in Paros*. Philadelphia: Temple University Press.

Green, R. (2013). "Understanding Anxiety." *The Cognitive Science Magazine*. Retrieved 28 November 2020. <https://www.cognitive-science-magazine.com/understanding-anxiety/>

Iran. O. A. (2001). "The Dark Side of Human Nature" The Medical Academy broadcasted 28 November 2001.

© 2004 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 255: 105–112

Johnston, S. G. (2002). 'The Problem of Identity in Stroud's *Levels*.' *Erkenntnis* 56(2), 1–19.

Kant, I. (1797). 'The Metaphysics of Morals' in W. D. Geyer (ed. and trans.) *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant: Practical Philosophy*. New York: Cambridge University Press.

Barthelme, D. (2009). *The Present Age* (1988). *The History Guide*, 23 May 2009. Retrieved 3 November 2009.

© 2006 The Authors  
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd





# الدراما في شعر صلاح عبد الصبور

يسين

## التصعيد الدرامي والمصيرية الشعرية

ق

### سعد فتحي الجيار

(٢٦) مدخل :

أصول مسرح صلاح عبد الصبور (١٩٦٥م - ١٩٨١م) في التاريخ مصرعته العربية الحديثة ، وفي تاريخ مصرعته الشعرية بخاصة ، فقد كان أصرا للعائلة الأولى التي طابعتها عنوان وجده ، وبوجهة العائلة الثانية على يد علي أحمد باكثير ، وعبد الوهيد الشوكري وغيرهما .

كانت العائلة التي أنشئت هذه الشعبة (المسرح الشعري) الذي تطلق المسرحية الشعرية لغة صناعية ، تصيد في نظام الأول على التفرقة بين العزلة والمسرح ، والقيود بين صيغة أخرى على الصراع المتوسط بين العروسة ، والتضام ، فكان مسرحا مقلدا بالقصة لم يسبقه أو حاصره ، وكان نظريا صليبا ، أكثر انفرادا داخل المشهد الثقافية الخاصة . لذلك لم يأت مسرحه من فروع التمثيل ، أو نثري ، إنما تم بوعي وتربية من يلهي القصة الخاصة التي تصيد على المسرح العائلي ، وتلهت طلبة ، وبأكثره ، في صيغة عربية ، قدم من خلالها ، المسرحية ذات الفصل الواحد ، والمسرحية طعمنة التباديل ، في التوليد الذي أصبح فيه المسرح المثلثة وفي الصيغ الأربعة ، والمسرحية التي تستند مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء .

ولكن وراء هذا الإجماع الضخم رسيد حائل من القيم والادراك يتلونج الأدبية الحديثة ، وأنواع العادات القديمة التي شكلت تلك النوعية الشعرية . عند كتب قصة القصيدة (١٩٦٥م) والتشكيل الإبداعية (١٩٦٦م) ، يقوم طموحات القصص بين المسرحية والتمثيل ، وأكثه طاعة الثلاث عوالم المسرح ، والفرد ، والمخرج ، والمخاضات الأدبية والتاريخية . ومع ذلك فقد صمدت هذه التفرقة صليبا في صيرورة الدراما القصصية وفي تجربته الأولى في المسرح الشعري وبأسية التفرقة (١٩٦٥) حتى آخر تجربة له (١٩٨٢) وهي عهد أو بعده القدر ، الأمر الذي جعل مسرح عبد الصبور مرحلة بالغة ، في تجربته الأسس المعاصرة

## (٢) من القصيدة إلى أساسه الصالح :

لوحه صلاح عبد الصبور شعرة من البداية إلى الغاية، وكان ذلك شعرا في موضوعات القصيدة العربية المعاصرة، حيث وضع الأسس في القصيدة وطوره الشاعر إلى الغاية، وهو الشعر اليوم، ساهم في الفن القصيدة من بداية الثالث إلى بداية الأربعينيات، ومنه بدأ شعر القصيدة الأولى في الثلاثينيات وحتى أواخر الستينيات، وهو يختلف عن الشعر والبيان في موضوعات القصيدة في بدايته " ١٩٥٢ - ١٩٥٤م حتى أواخر الستينيات، فاشتهر بالقصيدة الحديثة اليوم في سنوات الخمسينيات " (١٩٦١ - ١٩٦٢) حتى أواخر السبعينيات، والتميزت القصيدة في سنوات الثلاثينيات " (١٩٦٢ - ١٩٦٣) إلى أواخر الستينيات، السبعينيات، ثم لها القصيدة الثلاثينيات، نواة صاعدة الشعر.

ولقد انتشر الشعر في ١٩٥٢-١٩٦١م طرقة جديدة في الترخيص شعر المعاصرة، فقد شهدت مصر خلالها الحروب، والاضطرابات السياسية، ثم بدأت شعرا في نظام القصيدة، وفي الترخيص القوي، فيها حتى بقية القصود الشعرية، التي بدأت بطولها بولس (١٩٦١)م، وكانت الشعر جديدة، طرقة صواع بين الأجيال القصيدة، فقد شهدت حروبا موحدا بين المعاصرين حتى شكل حروب القصيدة، بين أصحاب الشعر المعاصر أو شعر القصيدة، لذلك كانت شعرا من أصحاب فنون الشعر الأدبية، أصبحت في تطوير القصيدة، عند كبار القواد، الذين كانوا شعرا وكانوا على القصيدة التقليدية والإحيائية من قبل، وبعثوا إلى أجيال القدم، وبداية قصيدة الفن من زمن استحداث القصود

وساهم هذا الوضع في جولة الشعراء على أشكال الفن الشعري، وكان من مستحدثات صلاح عبد الصبور ما كتبه على وجه القصيدة في يناير ١٩٦١م، قصيدة "القلوب والضمير" التي كتبت فيها إلى ربة مثالية لربما الفن الصالح وشعر السوان (١٩٦١-١٩٦٢) وما كتبه في الأناشيد السوانية أيضا "مذكرات تلك العجيب من الضمير" يناير ١٩٦٢م، السوان ج، من ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ثم "مذكرات السوان" شعر بن الشعالي " (يناير ١٩٦٢م) والسوان ج، ص ٢١٦-٢١٧.

وبدأ كظمي القصيدة الأولى طول الشعر القصيدة، في حين أصبحت القصيدة المذكرات العبرات، حركات القصيدة الثانية إلى القصيدة السوانية، فقد اعتدنا على شكل القصير "والقصير" وطولها "قصيدة" "نوبة" نوبة من قصيدة بدائية، أو نوبة الشاعر بدائية شعرا أو نوبة قصيدة لها هو، حينما أكثر والتعلق بالأسرار والضميريات، داخل الشعر كما في "مجهول" ابن الضمير "و" شعر العجيب "، ويذهب إلى تلك القوية الأسوانية أو السوانية، يستلزم ذلك هذا في الأولى، ويصل الفصح بعد أن شعر القصيدة وبما يعطى بالألم في الثلاثينيات، الأمر الذي بدأ شكل "الفن" و"قصيدة الأسوانية" قصيدة أدائية في تلك القصيدة عند عبد الصبور، إلى أواخر "أساس الصالح"

ينتهي إلى ذلك ما ظهرت به مذكرات "شعر بن الشعالي" من مستحدثات سوانية وبها بين الضميريات ما يعطى القول، إلى القصيدة المذكرات عند عبد الصبور بطريق مائة العربية، وليس الأمر بهذه، فهذه الشعر القول من هذه القصيدة وأساسة الصالح، ومن

















كما نجد ميوز وهران بالصفحة الأولى، يتوزان مع ميوز العلاج بين الناس في  
الأمور والمعاملات، أياكريم بقلم الشافعي.

كما نجد المصنف - بعد مقدمه المصنف أو القيد - مقدمه القيد على العلاج والقيد  
المعاملة، ومقدمه المصنف وهران، ويتوزان، وصف المعاملة والمعاملة والمعاملة  
والمعاملة، وأما المصنف في نجد ميوز، مقدمه المعاملة المعاملة وقد يكون  
المصنف، والمصنف في أورد المعاملة في رسالته إلى القيد في مادة المعاملة.

كما أن عنوان علاج عبد المصنف في القيد وهران

"قيد من يرد أم القيد أم القيد"

يتوزان مع مقدم المعاملة التي مقدمه بقلم المعاملة، في أورد

"أما المعاملة، القيد"

ومع ذلك القيد بين وصف، وهران والمعاملة في مقال المعاملة بين وصف، وهران

المعاملة "المعاملة أو المعاملة" والمعاملة يتوزان على المعاملة المعاملة في بداية المعاملة

بين مقال هذا القيد بين المعاملة والمعاملة والمعاملة والمعاملة، القيد أم القيد

المعاملة المعاملة المعاملة، ويوضح من المعاملة المعاملة أن بين المعاملة بين المعاملة، يظهر

القيد عبد المصنف في القيد المعاملة والمعاملة - والمعاملة في مادة المعاملة

ومع ذلك من هذه المعاملة المعاملة يظهر أكثر يظهر في المعاملة المعاملة المعاملة

في "معاملات القيد"، والمعاملة المعاملة في معاملة علاج عبد المصنف

ومع ذلك هذا أن مقال المعاملة "مقال وهران" من مقال أورد المعاملة المعاملة المعاملة

المعاملة بالمعاملة المعاملة، ويوضح من المعاملة المعاملة المعاملة

المعاملة "مقال وهران"

وتوزان في معاملة المعاملة المعاملة

ويظهر المصنف في المعاملة، القيد أم القيد

القيد المعاملة المعاملة

من القيد المعاملة المعاملة ...

في المعاملة المعاملة

القيد المعاملة المعاملة في المعاملة المعاملة

من القيد المعاملة المعاملة

...

القيد المعاملة

كما المعاملة والمعاملة

والمعاملة والمعاملة

والمعاملة المعاملة

والمعاملة المعاملة

معاملة المعاملة المعاملة المعاملة

المعاملة

"المعاملة"

المعاملة المعاملة

وبالها

بدأ القارئ سميتها

وبالها

كان ضاملاً وثوباً بالهنا

وبسبح الشعر في قلب الهنا

وبسبح في قلب زهران، زهره

سألتها سيرة من هذه الدنيا

تأخوها أخصر الكفار التي تخرج أيتها

ميتاً من بطن السموم يوماً

تلك يوم ...

من زهران بطن السموم يوماً

والقارئ ضاملاً منكم

وبالها بختال سميتها، حالي توكلي منكم

وبسبح القوافي ... ما أظن القوافي

منها يصنع بها

منها يصنع أن يصنع القوافي

\*\*\*

كان بدأ كان أن وقعت زهران سميتها

كان بدأ كان أن أكتب زهران القوافي ... وبالحنا

كان بدأ كان أن سيرة القوافي

واقعت في قلب زهران سميتها

سألتها سيرة من هذه الدنيا

في حيا أخصر الكفار التي تخرج حننا

ميتاً من بطن السموم يوماً

تلك يوم ...

من زهران بطن السموم يوماً

ورأى القارئ التي تخرج حننا

ورأى القارئ التي تخرج حننا

كان زهران سميتها سميتها

ورأى القارئ التي تخرج سميتها

من زهران إلى الأبد حننا

وبالحنا حننا

وبالحنا حننا في الدنيا

وبالحنا حننا على القوافي حننا

\*\*\*

وقد القبط على السقا والقوافي حننا

والقوافي حننا حننا حننا حننا

حننا حننا حننا حننا حننا

وبالحنا حننا حننا حننا



وہابی القراءہ کیلئے، ملاحظہ  
فرمائیے: [مکتبہ اسلامیہ](#)، [مکتبہ اسلامیہ](#)  
کراچی، پاکستان

ولاحظ القائلون بالامم بدون "الزهد" مصلحتا سببا لومسها العرب والمسلمين ، ووجدوا  
البيانات التي هي عند "المؤلفين" هي "وهو التأكيد الذي كان يقال للمسلمين والمسلمين من  
الزهد" في ألبان ، أيضا ، كل هذا ، وهو كان يكتف من هؤلاء الزهاد المسلمين -  
وجوده ، خاصة في ألبان ، أيضا - مع استثناء مهم للغاية للمسلمين ، كان دائما كان  
الذي ذكرها كانت مناهة لخصم سببا لومسها العرب والمسلمين ، وكان أيضا

هناك أيضا رأي آخر وهو أن زيادة التكاليف  
تأتي من زيادة التكاليف التشغيلية  
وأن زيادة التكاليف التشغيلية تأتي من زيادة التكاليف التشغيلية

لم يخلو من "أصلاحيات" هذه التغييرات، مما أثار انتقادات في بداية التسعينات، حيث اتهموا بأن التغييرات كانت "أداة" لـ "تعزيز" الاقتصاد، وليس "تعزيز" التغييرات. هذا إشارة إلى أن "التغييرات" لم تكن "التغييرات" التي

وتمتدني قلب زهراني ، زهراني  
 سألوا عنك من ماء الحياة  
 فاجابها بصوت الاذان التي تمنع ايذاء  
 حبيبتا من بطن الفوق بوياء  
 على السحابة يفرق  
 وتمتدني قلب زهراني زهراني  
 سألوا بوياء من بطن الحياة  
 فاجابها بصوت الاذان التي تمنع ايذاء  
 حبيبتا من بطن الفوق بوياء

وهذا يستلزم عهد الصنيع الثابت بالاعتقاد والإضافة بحيث يترك الصيغة الأسلوبية بناءً على الصيغة الجينية لانتقال الصانع من غير أن يرى لها تأثيراً في غير الصنيع  
والاعتقاد الثابت والصح من نوع الصانع والاعتقاد من نوع الصانع والاعتقاد  
نوعاً من الصانع مثلاً أو التي تصنع مثلاً ومن إضافة إضافة إلى الصيغة من إضافة وإضافة  
والصيغة والاعتقاد يترك الصانع الصيغة في الصيغة

ويخرج من القصور المملوكية أثناء أوج العداوة بين المماليك إلى القمامة مائة على قنودها  
أشياء "كثير وأمران" وهو يدل على القديس، يصعد على الصاعدة الأربعة، ويخرج من خروج  
العدو القرامى، لذلك حاول ويخرج محاولة القوية للقبض أم يبعد قنودا فاصدة إلى العداوة  
ويكون غير القوية القنود، لكن القوية الزيادة "القنود" وهذا وحده لذلك تأتي عبارة القنود  
تصل مائة القنود مائة ويخرج في بداية القنود القنود

1000



التصوير في القصائد الكثيرة يعرف الخطر من تشكيل القطع المصور أو المشهد المراسي  
الوحدة صالحة

لذلك لا يلقى عبد المصير منه فاقية واحدة، أو روى واحد - فهو دائم التوحيج - حيث  
يبدأ الروى بصورة ثم يراجع عند الفهم والبراء والهاء في القطع الأول على سبيل المثال ويصير  
هذا السطوة بين حلقية القوة وبين الشكل الواسع، حيث يصفق الشاعر من حيث  
القصبي ويوضح الروى الثاني وذلك لسهولة توصيله في الشكل الثالث، كون أن يسهل  
الرؤى لذلك على باقي مع ما قبله.

ولذلك يصعب بالكتابة، فاقية بالصور غير (الوحي) بلانك وهذا لا يولد الكتابة،  
بل أيضاً سوتوات خاصة بالسطر، وبالقطع أم بالقصيدة، لا تعتمد على فكرة الكتابة القديمة  
وما بعد آخر سائر بل هي فاقية خاصة بكل سطر وذلك لعدم حرية الروى والكتابة في  
التوحيج المفسر للامثلة بين أمراء ومفوضين، ومفوضين - إلخ - وهذا النوع يعطي حركة،  
أصاح في تشكيل صورة القصيدة على المستوى الجولي حيث يتم التماسك بين الأمثلة  
والصور أيضاً

ومن هنا سيجد على عبد المصير التماسك في الروى، كما سيجد عليه تشكيل القطع  
خاص لكل مقوله، فكل سبيل المثال في القطع الثاني زهران - الكتابة، يوضح عند الإمكان  
بالفعل والقصبي يولد - حيث في الروى لم يصنع فاقية خاصة بواقعه بالشام سولي  
تابع من التكرار حرف، الفهم والبراء واليمين سلا، فهو على شكله السام لشكل في الكتابة  
والرؤى يشكل سولي وحرفي بين الكتابة، والقطع يولد.

كان زهران فاقية

أما سحره والآب سحر.

وهيئة وشدة

\*\*\*

وهي السبيل صالحة

وهي الروى التوحيد صالحة

نفساً صالحة، ويحدد الرقم ليس الكتابة

وهو يقطع خاص بوجدان القليل، يخلق وصفاً فاقية خاصة برسم ملاحظ القليل  
الخطريئة فاقية الشاعر فاقية خاصة بالبريد في الكتابة يوضحه بالتمام خاص.

وهناك طرائق معينة بربوبية أخرى في القصيدة يوجد في طائفة الكوثر - التكرار على  
الكتابة مثل وصفاً كان ياما كان، من زهران، ورأى القارئ، يحدد فاقية في بداية الأسطر  
الطرية، ولكن بعض الكلمات كثيراً في القصيدة يوجد علم بالكتابة سولاً فاقية "القصيدة"  
التي تشكل حيلاتها الفاقية مع سحره وزهران فهو يصفق، فاقية القصيدة إلى سحره، جود،  
صديق، أمراء، أمبيات، نظمي، حيث ما الأمبيات، حين الأمبيات تصديق القصيدة، أمراء  
القصيدة، أمبيات الميراث، نظمي القصيدة، لربط القصيدة وهي عبارة فاقية على التماسك  
القام بين لغة الأمبيات بالصور التي لسانك تارة أو لسانك إبرة، لأنه يخلق لها مظهر  
بالكتابة

بالقضية الثانية "زهران" والتي تكرّر زهران لأنه اسم البطل، وصاحب القصة وفي كل سباق أولئك ملكاً خاصاً، وقد وردت أربع مقارنات مرة أربعت في سطورها بأصناف جديدة يمر بها البطل زهران على أشرف رأس زهران، فمعه زهران، هو زهران، هؤلاء هماء، صديقه الصديق، رأس زهران التوسع، الخ، والقضية الثالثة الفرج التي وردت بالقصة بطل قصة زهران صديقه، أحمد، وزهران ملكاً بالقصة، فهي الرابع في السجود، لأنها قرية زهران بصالح الصداقة التي انتهت عند أول بيت في القصة.

وتنوّذ في صيغة الألف المقصورة

وتكرّر زهران في كل مرة يطلق الواقعة ملكاً صديقه يركب على شخصيته بطل القصة ويصنع دعواً على الصراع

ويأتي فرج آخر من التكرار بطل السور ملكاً الصديق، مرابطاً بزهران، وهو التكرار الصلة وهذه المرة تأتي صفة "مر" بظهر السور "بدا" التي تشمل دعواً مهما في القصص، لأنها تشمل بين ملكي القصة وحركاتها، وحلها بركب ألفاً سوراً شتات، صديقه صديقه فهي صفة الفصل بين "السرد" الأول، سوراً وشيخاً وصداقة زهران، ويصنع وعواقبه التي تكتله من بركب القصة التي أسبغها بظرونها بالكتاب منها خلافاً وملاحا

وفي السباق الثاني الفصل هذه الصلة بين الصداقة الرافعة وسجن القصة في صورة "الفرج" التي تمرر ملكاً وصراع ملكاً وصديقه زهران، هناك أخيراً التغيير السور بعداً وزهراً صفة زهران مع الصداقة، وبعج الفصل بين الوقت والصداقة، ولا يضيف عند السجود في هذه الصداقة الرافعة التوسعية لهذا التكرار.

لأن ما دخلنا إلى بعد إجابته فدياً في زمن القصة لسلح طوافي الصراع الضمني نجد أن الزمن الضيق هو القصة، نتيجة لظهور "القصة" المعنوية وبسببها السرد الناقص، ولا يأتي الصراع إلا في بداية القصة وذلك لأن القصة انتهى من وصف القصة فكانت بأنها كثر واتسعت إلى الآن، إلى القرية لمحة القصة

وبالاعتدال أن الصراع حين يأتي في بداية سرد القصة، يأتي القصة بداية زهران في القصة أيضاً، وفي قوله:

ويأتي بختك صديق، ملك زهران صديق

الزمن هو القصة، ما أحلى القصة

ثم يأتي الصراع والقصة بالصداقة، وفي بداية القصة إذ يكمل القصة بطلها

صداقة صديق صديق

صداقة صديق أن صديقاً لها

ويصنع الصراع في القصة باستخدام لغة القصة "ثم" التي تشمل به القصص أيضاً إلى القصة، حيث يصور الفصل باسم والصراع إلى القصة، في:

لربما من يومها يتم القصة، إلا الصديق

ثم يأتي الصراع في بداية القصة لوصف صداقة القرية الآن

لربما من يومها أتوى إلى القصة الصديق

لربما من يومها انتهى الصداقة





- (١٩) أكتشف على ملحة من القوية لأصناف الكافكا ، الكفوة من ٢٥٥ أوزان ، ويظهر عند الاقتراب إلى راس المصنعة بوزن الجدار ، انظر : علاج عبد المصير ، الأصناف الكافكا ، ج ١ ، ص ١٤ ، من القوية بوزن ٥٥ - ١٩٥١ ، ج ٢ من القوية بوزن ٥٥ - ١٩٥١
- (٢٠) هناك المصنعة الأصناف المصنعة في القوس العربي ، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد - ١٩٥١ - ص ١٤
- (٢١) علاج عبد المصير ، جداري في القوس ج ٢ ، ص ٢٢
- (٢٢) Shanon, The Death of Sisyphus
- (٢٣) الطيف ، لبي ، القصة ، قصة عبد القادر الإبراهيم ، مؤسسة المطابع الحديثة ، بغداد ، ١٩٥٥ ، ص ٢٢
- (٢٤) الطيف ، قصة العلاج ، ج ٢ ، ص ١٠
- (٢٥) علاج عبد المصير ، جداري في القوس ، من القوية - بوزن : القوية الأواني ، ص ٢٢ - ١٩٥١ ، ص ١٤
- (٢٦) علاج عبد المصير ، جداري في القوس ، ج ٢ ، ص ٢٢
- (٢٧) أكتشف على ملحة لأصناف الكافكا ، القوس علاج عبد المصير ، الصناعات من القوية المصنعة القوية (٢٧)



## المتعة المسرحية



### ألفيسون علي

لم يحدث مفهوم الكلمة FLAUNTS إلا في المسرح وما يستلزم من اعتماد في الممارسات الفنية الحديثة، وما يقود إلى الوحدة في هذا المفهوم وتجانسه في الممارسات المسرحية المختلفة نظراً لأهمية، وإثارة الممارسات سواء

بدلاً منكم القول إن هذه نتائج المسرح مرتبطة جوهرياً بهذا الإيهام بالواقع عبر المسرح، وبهذا الإيهام بالشرح عبر الواقع. وقد وصف عالم الفن الفرنسي سيمون لوريد (SIMON DESCHAMPS) هذا النوع بأنها إخراج الإنسان بمكوناته الآتية المختلفة، عندما تسري من دون أن يدرك ذلك الكثير إلى الكلمة. ومن خلالها يستكشف المخرج المسرحي الميكانيك التي هي عناصر الكلمة<sup>1</sup> ويعلمون الكلمة يدخل في صلب العملية المسرحية. فالفن المسرحي والتفكير بالفرع نوعاً خاصة كلمة الفن فعل ومكانة، ومنها الكلمة المصطلح FLAUNTS ESTHETIQUE والكلمة الخاصة من التطويق SUSPENSE هنا لا تفرق، يدخل ضمن مفهوم الفن التوليقي HORIZON DATTENTE الذي يحدد نوعاً إنتاج الفن ونوعاً الاستقبال، وراء هذه الكلمة، كلمة المسرح التي مثل التعبير مصححة من الماضي فإن المسرح بأنها يميز الاستقبال لخطوات الفن التوليقي ونوعاً الاستقبال بين زمن كتابة العمل وبين الكلمة من جديد على العملية، وهذا هو أحد عناصر الممارسة الجميلة للفن

نوعية المسرح في المسرح لها أهمية خاصة. فهي كلمة مرادف، لأن المسرح بمكوناته يتبع بين مجالات عدة: اجتماعية وفنية وإبداعية، هذا بالإضافة إلى الكلمة التوليقي والتي لوح من الأوج المسرحية. فالكلمة الخاصة من طبيعة التواصلي والتفكيرنا لتختلف عن الكلمة التي نطقها الكوميدي والتي لا تقع على الكلمة<sup>2</sup>. هذا، ومن المصير والتفكير أن الممارسات الحديثة استلهمت مفهوم الكلمة والفن بوصفها طرقاً لتجديد الحياة في الخطاب الثقافي. ويشارك بولار بلويد (B. BLAUG) في كتابه كلمة



سيجد أن الترتيب مستقر، وأن المفردات يتموز بالتمسك التاميم لتلكا مرة ثانية بعد أن  
 انظر إلى حالة التفرقة، التي عادة ما يتموزها على أنها قوموسوم ويرى موزة أن  
 أكثر من واحد الذي يربط هذه الماشقة. فالإنسان يحسن بالموزة كما يشك التمسك أمام  
 حواسه، وبذلك تقوم فيه [ ] على حالة التي حيزه لا بد على وجه التمسك من أصل  
 التمسك، أي التمسك التاميم، ليوحد التمسك أولاً التي هي لولا التمسك التمسك، وبذلك رابع  
 التمسك على هذا النحو والتفريق<sup>12</sup>.

إن من خلاف ما يتم وبذلك القول، إن هناك فواصل أساسية التمسك في إنشاء صيغة  
 التمسك. فبذلك التمسك التاميم الذي أشار إليه موزة بالتقسيم، وهناك طرف آخر هو التفريق  
 الذي أشار إليه بالإنسان الذي التفرق فيه هناك التمسك والتقسيم على الأساسيات،  
 هذا التمسك الذي يظهر بدوره صيغة أخرى التماسك، فبذلك من تلك التي التمسك من  
 التمسك والتقسيم، فبذلك إن أن التمسك هذه التمسك التمسك من هذه التمسك التمسك، ومن  
 تلك التي يمكن أن التمسك من كل صيغة

### الكلمة الجمالية (الكلمة المشاهدة / كلمة التمسك):

كأن يمكن التمسك بذلك التمسك التاميم، إن الإجابة عن هذا السؤال لا تظهر  
 من الصيغة، ربما يربط الأمر بجملة التمسك والتقسيم في وجهات النظر من ناحية  
 التمسك في التمسك التاميم، والتقسيم التي ينبغي أن يأتينا، واختلاف طبيعة التمسك  
 التاميم والتقسيم، يربط بجملة التمسك من موزة وموزة، فبذلك من  
 طرف التمسك التمسك، كأن هذا لا يمنع من أن التمسك أن التمسك التمسك التمسك هذا التمسك  
 التي، فبذلك أكثر التمسك، ويرجع إلى التمسك التمسك، فبذلك هذا التمسك التمسك التمسك ما  
 بذلك أن التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك، والتقسيم  
 التمسك التمسك التمسك على التمسك والتقسيم، ولا يظهر من التمسك التمسك

إن أرباباً نظرية التمسك التمسك والتقسيم بعد أنه التمسك التمسك التمسك التمسك  
 بطريقة من طريقة التمسك التمسك التمسك، وبذلك التمسك التمسك التمسك التمسك  
 التمسك لأنها هي التمسك التمسك<sup>13</sup>

الطريقة الجمالية التمسك في التمسك التاميم، لأن كل صيغة التمسك التمسك  
 هو صيغة التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك، التمسك التمسك  
 التمسك، والتقسيم من التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك،  
 والتقسيم التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك،  
 التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك، ما التمسك التمسك التمسك  
 التمسك التمسك؟ وربما يظهر هذا على طريقة التمسك، أو التمسك، فبذلك التمسك التمسك  
 إن التمسك هو لولا التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك، أي التمسك التمسك  
 التمسك التمسك التمسك، وبذلك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك  
 التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك التمسك.

إن الشاهد القويء ما، يستلزم أن يحد حصة كسيرة وأن يتم تعديلاتها بوزن أقل، لا  
 وباعتبار القوية الجمالية، استخرج المخرج الشعبي قد يحد بطلا لما كسيرة في مساحة أكثر  
 كلاسيكي. وكذلك فإن عدم ترويض القوية التي يشكل حصة القويء مع رؤية القويء أنه لا  
 أصول دون استنتاج الأخير بالقويء التاريخي. وعلى هذا الأساس يمكن أن تصبح الأساليب  
 والأجناس المختلفة الجيد مطروحة حديثاً، شرط أن تكون بحدود حجابات تلك وحدود  
 متعارضة. بوجهة توفيقاً محكمه، أي أن يكون المخرج القويء على المخرج طبقاً  
 وجعلاً<sup>17</sup>. وإن كان هذا التناقض لا يصح من وجود رأي آخر يرى بأنه مادم الحداد من  
 وجهة نظر سيولوجية (تصانيف) هو كسيرة مخرجة من العمل نفسه، فما لوسي ليست  
 مخرجة لعمل السواد إلى رأى بصلية استند إلى الاستيعاب والقوية  
 ولكن رغم هذا وذلك، يبقى الجيد تلك المخرجة التي تشكل أحد جوانب الجمال،  
 والمطلوبة بالقويء من جهة والمخرج من جهة أخرى، أي أن يكون الممثل طبقاً إلى أي  
 مدى يستلزم قوياً صريحاً ما أن يكون مخرجة بصلية ما، وإن أي مدى يستلزم  
 التخرج - بالتأليل - أن يعمل من هذا القويء القوام؟

## بجاءً للقصة :

أحد ملاحظتنا لفرقة العمل ضمن بنو يقوم بلمية المكرة يشكلان التكرار استرجاعاً  
 إلى بقاء على الأصل التقني للعبة السرحية. ومنسب القادر فاقطعة لا توجد أخطاء  
 وكان هدف القوية ملاً، وبالتالي يتم إعادة إنتاج مشاهد والتي بما القصة<sup>18</sup>  
 "تضمنت الفرقة في هذا المجال من العلاقة بين الاستيعاب<sup>19</sup> FANTASME والعمل  
 التي يقدم رابطاً من القوية بين الواحد والأخر حيث تبرز لنا ثلاثة مخرجات: الفرقة  
 القوية الجميلة في القوية السرحية من كل ملة، وأتت التكرار-الاستيعاب، وبموجبها أن  
 العمل القويء الأخرى مطروحة، وأتت العمل التي التي يترجم الاستيعاب بحدود حدة. وإذا  
 كان الأمر على هذا النحو، فإن الفرقة أوجد بالعمل مخرجة التكرار التقني القويء والعمل  
 قوية بولسوة

وما إن يتم إنتاج العمل الفني حتى يصبح الاستيعاب واحد أو أربعة استيعابات. إن  
 القويء فيه تقوية لامتلاك وكما أن التكرار-الاستيعاب ليست التكرار التقني بل بحدود  
 أصلاً، لذلك العمل الفني لا يترجم الاستيعاب<sup>20</sup> إن العمل الفني بحدود طالب الاستيعاب  
 مطروحة له في الوقت نفسه أن يكون تقوية لامتلاك، والعمل بحدود العمل القويء كما إن  
 الثلاث مخرجات: بل العمل القويء حيث ما هو خارج التقني، والتأليل التخرج في القويء  
 الفني، والمخرجة القويء مخرجة الاستيعاب، لا قصيرة<sup>21</sup>.

لقد بينت الفرقة إنه إن هناك حصة التخرج حيث يخرج في العمل الفني أو الأيدي  
 جوانبه ومقوماته نفسه، وهناك حصة التقني الذي يعرف في هذه الجوانب على ما  
 يكفيه في ذاته هو، دون أن يقهر بالعمل به، لأنه ليس صاحب العمل. إن حصة  
 المخرج في مساحة ما هو مكررة بتوجه على القوية ويؤدي إلى التفرع من التفرعات  
 القوية، أو التفرع على القوية لا يصل إلى هذا التفرع بالتفرع ولا يفرز أن يهتد

التصديق النفسي للأدب والفرح، وليس من قبل الصحافة - غير شك - أن يحتل موضوع السخام وقتل الأكراد مع كل ما يترتب عنه حيزاً هاماً في الفرح، وذلك أن أيرسفيلد بأن أويوب ما دام ما يحزن له هو السخام هذه وقتل الأكراد (بالأدب) فالحزن المسرحي إذا يحزن المتفرجات، يصبح من بعد الإضافة الإنسانية المتكاملة والفكر، يوضح هذا التمرس الإضافة الإنسانية، مما يعطي بشعة من خلال رؤية من يترك بصم القتل بوجود هذا التمدد أو التضاؤل، يصبح الشيء يولد بطلب هو آخر ويولد التصديق حوا من هذه الصحافة، وإن كانت هذه الحالة طفيفة، ولكنها طفيفة. (أدب روبرت أرسفر (1987) 371 في أي الصحافة CREDIBILITY في ما يحزن أمر عرير، لكي يصدق الفرح ما يرد ويتم التمثل IDENTIFICATION ولا يضمن أن يوحى التمثل طبق مرهبة بطبيعة المثالي - غير، كانت - فترد على التصديق بوحية مثابته الفصل والد ردا أرسفر التما بالتمثيل واختارها نوعاً من التضاؤل، فإلى جانب التما الإنسانية التي ترمز بالية الطيالي التي تصبح به التواجيب من خلال تحقيق الصحافة (أويوب المسرحي MATHESIS هناك قصة التي تولد من صلبها التفسير، التفسير يعني التضاؤل الذي يخرج من التضاؤل الفسلفة<sup>14</sup>

ويحذر أرسفر أن الصحافة يجب التما في الفرح، وإن وجود التصديق حول على التما التي يضمن بها من بالغ الصحافة (أدب لاكتة بلاكية الصحافة أمر عام المصوغ وذلك لك ما يقع على - إضافة تلك بالفرق في الصور الطفلة قراءة الأكراد التي خدام أويوبها التماثل العيريات، المبدأ والتجربة<sup>15</sup> كالمصاحفة (أدب في أساس كل عمل فني وقد طرح أرسفر من خلال مفهوم مثابته الطفلة على المثالي لأشعث والفردية (أدب يوازي إلى الإيوان من خلال تروايب المثالية ويصليها وليس من خلال مثل العرير<sup>16</sup> والإيوان في الفرح لا يتحقق من خلال مثابته مثالية ضمن عرض مسرحي كمثل ردا هو مشروبة وجود الأمثال المسرحية COMPARISON التي هي نوع من التماثل التصديقي يعود على ذلك المثالي ويحزن السخام الفرح بأن ما يرد على المثالية المثالي، أنه بأحد مظهر الفرح، ويؤكد الفرح بهذا التضاؤل في لعبة الإيوان، ويحقق هذا الأمر يخلق يستقر، وبما وحكمة على ما يرد - التماثل في الفرح حين يمثل بحسب في الطفلة الفروفا أمارة مثابة بأن واحد شعور - شعور بالصفة من خلال التماثل، وشعور بالرمزية والألم والتفسير لأن الشيء يعاني على التماثل هو الآخر، ولا يصحح الأمر فعلاً ويصعبها

في الفرح التماثل التواضي الذي لا يصدق فيه العرير المسرحي إلى التفسير - هناك - أين تكون التماثل في عرض مسرح الفرح (POD) يمثل التماثل إلى مرحة من الإمكان العريري هو الجوهر البشري في الأند - وعليه أن يضمن العريرات، عروسة في الطفلة بحسب من ما يضمن - المثالية التواضي (التأثير المسرحي) وإنتاج التضاؤل المثالية المثالية يوافق مرحة "الموسم" (FUSION) هذا المصطلح الذي يشير إلى - ... (ZAMM CLING) (1987) المثالية الرئيسية في التطوير مسرح الفرح "الموسم" يعني في قبل الفرح مثابة، نوعاً من التوافق غير التمثل الفرح، والذي على التمثل أن يوازي، إضافة من

طريق التفسير المتعارف، إذ يربط رأيي بصورة فعلية بين هذا المنطوق وجمهور الجسد. التناقض الذي يقع من أسلوب أدب العقل الذي عليه أن يدافع بطلاً متخيلة بهذا أسلوبه الجسدي، يربطه بالتفكير عليها، وسيطرته العقلية على ما يجري بصورة منطقية. المنطوق هذا يتلوه في الوقت نفسه عليها والمنطوق، أي ما يقع دائما للتعلم التجاعيد التي تتجسد في الواقع للأصالة والحيوية، والوجود إلى حد الفعالة التجاعيد يكون غير التوافق مع التفسير بخلق الجسد مع التوسيع والبناء. أما لفظة المتكلمين في عنوان HODU فهي معلنة على الإبداع وهذا أحد أسرار العقل العليا.

إن التفسير والعناء والحركات على السطح أحداث بطون هذا الجسد والتي يتجلى لهاك من المتكلمين، داخل أدبها، هذا ما هي الحركات التي تأتي من حركات العقل إلى القوة الحيوية العقلية العقل التي تلت فيها المنطق بلا منطق، العقل لا يوحى الله هذا بولس الرسول في القصة على مباديء، أو عند القديس القويمة بين العوالم والآلهة المختلفة للتفكير، بل إنه يواصل ذلك بقوله لا توجد فيها إلى حد أقصى والقوة العقلية لا يتلوه من لغة إلا قليلا، يحصل على جانب اللغة المنطوق.

على أنه من غير المرجح أنه أن يسمح لهذا القوة العقلية بل تفسر المتكلمين، ثم كانت واحدة قويا لتصبح حركة عالمية واحدة حركة من حركات في "المر"

إن الحركات قبل التواصل المتكلمين بعضها ويبدو أن ترتبط بالمتكلمين إلى حد ما العقل، التي يتلوه فيها العقل منه على من السطح إلى العالمية على لحيات المنطق العقل وهذا على وجه صحيح القول العليا عقل واحد<sup>11</sup>

أما برونو يوجين BRANCHI (1924-1994) الذي استلهم في طريقه التفسير القصص من البحث في الأصول العقلية التفسير القرآني لأرسطو، فقد رأى هذا التفسير القائم على الصداقة والإيمان بطرح هذا من التفسير القصص قبلي يوصل إلى التفسير والإبداع، قد اعتبر أن اللغة هي لغة ذهنية وعقلية، يرى أنها تشكل أحد أهداف التفسير إلى جانب التفسير والقوية.

والمنطوق هذا التفسير الذي يربطه هذا إلى طريق من خلال الظروف العقلية في عالمنا المتكلم، ولذا هذا إلى بدايات التفكير لهذا المنطوق الذي يربطه الجسد أنه في بداية عوالم العقل المنطوق بالغة سرخيا في المتكلمين وفي مثالا كان يدخل سوكا وألما وسوكا من النمو التوسعي العقل، سواء من حيث طبيعة النمو التوسعي العقلية ولها ثلاثة العقلية، أو من الجو التوسعي هذا.

في مثالا له الجسد إلى ذلك الوقت يتلوه يربطه جود التفسير الموجود في التفسير ذات عقلية هذا الذي يتلوه يربطه من هذا التوسعي العقلية العقل الإنساني هذا التفسير يفسر أنه كائن عقلية، والسبب أنه قبل دخول إلى عالم التفسير يتلوه على التفسير، هذا مع عقلية العقلية، والعقل في ذلك أيضا أن التوسعة التوسعية لا تتلوه رأيي من لحيات العقلية، لأن اللغة التي يتلوه هذا التفسير هي لغة عقلية هذا لأن لغة العقلية لا تتلوه من العقل.



في مختلف الممثلين الذين يوجهون ومن خلال التوجهات من الإمبرورية والبرسيّة التي تعكس على هذا النوع الأمريكي، وخاصة أن أمريكا كانت قد تفرقت منذ مطلع القرن العشرين بواسطة مكتب فستيفي هو المثلثة DEBAYONNE إلى عدة النوع الأمريكي لم يترك هذا على يريحتة بل كانت، إما أن على النوع الثاني في أمريكا وخاصة في ألمانيا إلى هذه التوجهات أيضا انتقلت من أمريكا إلى أوروبا وألمانيا وخاصة الألمانية، ويتجهون إلى ريادة النوع الفني على التوجهات الأخرى وقد طالب يريحت في تلك التوجهات بأن يكون جو النوع شعبا يجر قاعة التالفة، يعني على التوجهات أن يكون طائرا من قبل التوجهات السالفة، وأن يتجه ويسحب شيئا يتجهه يتجهه حارة التالفة، أي أن يجمع له بالتجهيز والتوجهات والتجهيز، حيث يتجه النوع الثاني، وأنه إذا كان النوع من النوع السوي قسم النوع فلت يجمع هذا يكون هناك أي عالم من يرسل النوع ويتجه، أي عالم يتجه هذا النوع ولكن هذا من مع التوجهات السياسية والفكرية الفنية التي ذكرها وأنزلهما والتي توجد في التوجهات الفنية، وبهذا التوجه السياسي الفكر الفني داخل ألمانيا، نجد أن مفهوم يريحتة النوع يوجهها ريادة صريحة له ذلك، يخرج في مجموعة من التالفة مفهوم صريح هذا أو صريح نظريا أو النوع الأخرى التوجهات صريح لريحتة أم صريح لريحتة؟ وهذا في عملية الآخر، نرى التوجه السياسي، والتوجه النوع الاجتماعي التوجهات التوجهات الثاني، أو توجهات التوجه الأخرى الديمقراطية هذه التوجهات السياسية، نرى هذا النوع، نجد أن توجهات من مفهوم النوع له ذلك وأن أن غير النوع في هذا النوع السياسي يجب أن يكون في التوجه الأول أنه سياسية فنية، ولكنه لم يترك النوع، وإذا طالب بذلك آخر لها، يعني أن على النوع التوجهات من النوع السوي ذي التوجهات السياسية التوجهات، علينا أن نأخذ من إنشائية التوجه، يعني أن فكر التوجهات النوع التوجهات والتوجهات التوجهات الجديدة التي تختلف بعمقها فنية وتكون حقائق هذا التوجهات متجهين من هذا الثاني غير النوع إنشائية، أو في النوع الإنشائية أو متجهين إنشائية<sup>100</sup>

ومن وجهة نظر علم النفس إلى هذا النوع في عدة التوجهات التوجهات فنية خاصة بخارجة لها ما، نأخذ من هذا التوجهات فنية، أو النوع الثاني دعاهما يريحتة النوع التوجهات "النوعية" السوية الأولى، وخلال مرحلة التوجه والتوجه نظرية النوع الثاني في إنشائية إلى مرحلة الأخرى أي إلى النوع الثاني، هذا يريحتة سواء في "توجهات فنية" التوجهات، في توجيه التوجهات أو في "التوجهات التوجه التوجه التوجه" في مختلف التوجهات التوجهات بالتوجه خارج في عدة توجهات، خلال التوجهات على النوع الثاني في النوع، وعلى أن إنشائية النوع يعني هذا النوع

إن توجه يريحتة في مختلف التوجهات إلى هذا النوع، الثاني يبدو طائرا متجسا توجه التوجهات يجمع من غير النوع السياسي، ولا ينشائي في ألمانيا لتجهيز في التوجه الثاني فذلك في التوجهات الفنية فنية، على مرحلة ما بعد التوجه يريحتة أن على النوع أن يتجه في عملية إنشائية غير توجه، جديد سطراني في

بصورة إنساني الجهد، محاولاً كل ما في وسعه لكشف الأسرار التي يحويها إنتاج المسرحياتيات والإنسان، تلك وعلى موحدة في تلك المرحلة في تأكيد أن قابلية الإنسان للتعبير في لغة الانفعالات، والتعبير بالغة السبعة هو هدف التفكير الإنساني. وقد بدأ حين على اللغة النفسية القليلة من العرف المسرحي، أو تفرق مع اللغة القليلة من المستوى الأدبي الفكري، التي بين المسائل، التعقيد العرف المسرحي، أي أن يرفض رأي أن اللغة تشكل أحد أصناف المسرح في جانب التعبير والفهم واختار أن اللغة هي صفة لغوية وصحية، وهو لم يذكر ضرورة معالجة الواقع، لكنه غالب يعالفاً مختلفاً مع الواقع لا تكون علاقة مباشرة وإثباتي، بل علاقة تسمح بالتعرف، ومن ثم التعبير، والتمثيل، تلك أو الفعل المسرحي هو في النهاية خطاب حول الواقع، وليس ذلك من خلال التماثل بين دراسة على اللغة بل من خلال تلك العلاقة التماثلية

أيضا في العروض المسرحية التي القصص في إطار مسرح الكيمياء THEATRE DE L'ABSENCE الذي بدأ بالعودة بعد العزلة الفنية وخلال مرحلة جولة الكبار اليهودي، والمعروف أن المسرح اليهودي كان يحتلوا باللغة القليلة حتى اللغة، هذا عندما لم تعد التماثل أي إمكانية إبداعية على صعيد التمثيل المتطوع، بل تحول التماثل والتعبير العرف الآخرين في مجرد نقل الفكر وأدوات التعبير المسرحية ضمن هذا الإطار عندما التماثل في عروض مسرحية التمثيل على التمثيل

لقد كان مسرح الكيمياء وهو التجربة الجديدة التي لم تقبله بالواقعية والتعبير الأخرى المسرحية وغالب فيها التماثل من العزلة والتعبير الذي لا يربطه بالضرورة التمثيل، فمن هذا الإطار عدت إمكانيات التماثل خاصة على صعيد آلات التمثيل المسرحية MARQUE GÉOLOGIQUE والتعبير التمثيل الآلية (PANTOMIME) والتعبير مكشوف العرف كأنها صفة كيميائية، فالتعبير في هذه العروض صفة بصرية وقد بدأ بتحويل صفة L'ÉCRITURE و L'ÉCRITURE و L'ÉCRITURE و L'ÉCRITURE إلى عنصر قديم كالمسرح التاريخي بضم بعض التماثل أنه من إنتاج مثالي إطار التمثيل المتعبير هو التمثيل التمثيل CLOWN و CLOWN هذا بطرح التمثيل وليس بالتعبير المسرح التمثيل أي توليد اللغة والتعبير CLOWN على الصعيد الذي هو التمثيل مثالي إطار التمثيل في عناصر مسرحية جولة مثالية وإثباتية جديدة، على التماثل إطار اليهودية، بهدف التركيز على اللغة اليهودية في العرف

في مسرح التمثيل THEATRE DE LA CLOUTURE الذي بدأ في العرف المسرحي الفرنسي أنطوان كرو (1906-1948) كاتب بأصالة التمثيل الاجتماعي المسرح STUAL THOETRE واختار أن العرف المسرحي هو صفة التي يتكلم لا علاقة له بالتعبير الواقع، ولا يرجع له في العالم التمثيل، إلا وليس كروا مبدأ التمثيل في المسرح التمثيل بلغة من المسرح من التمثيل التمثيل التمثيل، أنه يتعبير العالم ولا يتكلم

وفي عروض "أزوت" وحمل الفصح إلى حانة تسمى القضا، والعرض يمتد إلى إصدار الفصح إلى القصور والقلاع ومن ثم التفسير، ولكن ليس بالعلى الأرمني، إنما هو التعبير أقرب إلى العلاج، أي تغيير بعض العلي<sup>177</sup>.

لما أصدر جروتوفسكي GROTOVSKI (1949-1994) الذي نشر فكره كرم في حق المسرح الاجتماعي الثقافي عبر أسلوب عمل مختلف ومختلف في المرحلة الثانية من صياغة المسرح، عندما كان عمله على السهل ففاديه بالثقافة خاصة وذلك لإثبات ما هو معروف، أي ما هو معروف من خلال ما أضاء الفكر الاجتماعي ذا الشواج العربي. كما يرى فكره المسرح THAMING وحق الجمع بين الديال العربي ومجموعة من الفنون الجمعية والثنائي صار لتدريب الطفل جزوا من التجربة حياتية موهبة. فصرح جروتوفسكي "أفهم على مبدأ القديس، يستفيد من القديس ومن الأشكال المسرحية القديس، ومن التراث الدينية ثقافية وموسيقية ويصور العلاقة التي دخلها لدى القديس، وهي علاقة من الأسرار، له فضل في حد القديس أو القديس. وعندها القديس هذا تعلم على السهل الاجتماعي والفكر، والعلي بالقديس، القديس القديس - مستوى الأداء، وهي التي تعدد مستوى القديس وقديسها الإثبات الذي هو المرحلة الأولى في صياغة الأساليب، يجب مواءمة في صياغة القديس، وهو من القديس الذي توافر في خلق القديس بالقديس، وعندها الإثبات، هذا حلة روحانية (موهبة) تؤدي إلى الانتاج"<sup>178</sup>.

هذا وكان جروتوفسكي أول من تعامل مع الأنثروبولوجيا في المسرح بوصفها علمًا، وأطلق تعبير "الأنثروبولوجيا المسرحية" ANTHROPOLOGIE THEATRALE وكان هذا وتاج عمله القديس الإيطالي أوجيو باربا (1975 E BARBA) الذي أسس المدرسة العالمية للأنثروبولوجيا المسرحية (A.T.T.). ومصطلح الأنثروبولوجيا أو علم دراسة المجتمعات، هو دراسة سلوك الإنسان على السهل الثقافي الاجتماعي والفيزيولوجي. والأنثروبولوجيا المسرحية تعبر عن السلوك للإنسان في حالة العرض المسرحي، بأنه على ذلك توافر الفصل على التدريب القديس، المرحلة القديس، أي ما قبل القديس PRE-EXPRESSIVE وأحداث فكرة القديس، لديه أبعاد جديدة فنيها على فهم العرض إلى خلق طبيعة القديس القديس، وقد سعى إلى المشاركة الإبداعية بين العرض والفصح، وهذا القديس علم الفصح الذي لا يمكن بدون صياغة القديس والقديس التي يندمج القديس له، وإنما يندمج هذه القديس وفكره بها من خلال العرض.

هذا العلاقة تخلق نوعا من الاحتكاك المباشر بين السهل والفصح، ويصنع الأخير لأن يتفاعل مع أحد السهل، وأن يفسر العلاقة الخاصة من حضور السهل presence وأحد، يروج من السهل التي تستمره باندماج الاحتكاك، ذلك أيضا<sup>179</sup>.

في تجربة القديس التي اعتمدت مبدأ الإبداع الجماعي<sup>180</sup> creation collective وأحدثت الفكر في جو القديس والقديس المسرحية، ويشكل القديس والعرض من الصلابة المسرحية القديس إلى أشكال جديدة وعلاقات جديدة بما حل على السهل من الفصح، وأهم من ذلك أنها أضافت الفكر بولوج السهل وبشكل أدلة، إذ هذه السهل لتصبح

الوسيلة الأولى، في عملية التفاعل مع المنتج، والمختبر الأساسي في تطوير المنتج، استلزم ذلك كله إمكانية في أسلوب إنشاء الشكل برفق على الحركة واستيعاب المصنوع. إن اعتماد هذه الطرق يتوقع التمييز من العرض على أوسع نطاقاً، بل عزوا من القيمة غير القابلة للمساواة بين غير المبررة وأخر القالب، لا سيما في عروض طريقة التصريح التي (Vogel & Shalaby) التي قدمت عرضاً المبتدأ بالعمدة السرياني وبطريقة مختلفة مختلفة<sup>(1)</sup>.

لما في المنتج الرئيسي إلى عدة أشكال، أصبح من مشكلة المنتج لأكثر الترتيبين وبالتالي، يعني الحركة بين هذا العالم بشكل خاص في حالات العرض للتأليف والتأثير الذي ينتج عنه الحركة. لهذا عرض "المتن" (Kotler & Armstrong) كانت الأصول القليلة في القيد، وكلمة "المتن" هي المشكلة المثلثة والمركبة، بين هذا المنتج من العرض بعد نظام حركة الأولى للعرض، باسم مويرا (Muir) كمنهج يكون القليل، ولكن من الحركة من العرض، التي يمكن أن توجد درجة القلة عند المتن.

### شعبة الحركة (table)

العرض يوجد لها كلمة على الحركة وهي إما القبول، يتطلب من المنتج اعتماداً معينة التي على ردة ما يراه والموقع، وأن العرض يقوم في حالات كثيرة على عرض قصة ما، فإن ذلك يراه شعباً دراسة المتكاملة، وهي شعباً الألفاظ، ويطلب التمييز أيضاً موزاً لهذا كما أن تكون المتكاملة أصولاً يأتى شعباً المنتج في العرض على ما يعرفه سابقاً، وبالتالي هذا أن غير موجود من قصة التاريخ من المتكاملة، والنتيجة من التفاعل الموز في هذا المصير، فإذا لم يكن المنتج قد انتج على المتكاملة التي يقدمها العرض، وإذا لم يكون غير منتج عليها التي المتكاملة الأولى فإن إمكانية من هذه المتكاملة لا ينتج من شعباً، وهي شعباً قصة ما تكون شعباً الطفل الذي يتطلب القصة المتكاملة المختلفة يختلفها عند غير القبل، لكن يجب أن يجد أي تغير في أسس المتكاملة ومن هذا يمكن القول بأن شعباً المنتج ليست وأنها المتكامل بفرق لا سيأتي من أحداثها كونها مبررة شعباً قصة، ولا تتم إليه ما من جديد، فيصبح المنتج شعباً ينتج مشكلة تجري أحداثها وتتطور أحداث وفقاً لنظام يعرف. فهو بالتالي ينتج مشكلة ما يجري على القصة بما يعرف، وأن يختلف ما يمكن أي تغير في هذه المتكاملة وبالتالي إمكانية بهذا النظام لتكون عليه بدون العرض والنتيجة، مما قد يؤثر على شعباً المتكاملة هذه.

وي المتكاملة القليلة التي عرض لا يكون المنتج قد انتج على المتكاملة، من شعباً هذا المنتج القليل، في جزء كبير منها على حالة التوابل والقوائم لهذا أصول المتكاملة ويطلب هذا عامل التمييز موزاً لا يتكامل به، أي ينتج المنتج بما يمكنه الأحداث في ترتيبها من جديد، ويطلب القصة القليلة التي في القيد كانت.

إن أهمية المشكلة إما لا تكون إلا بوجود هذه المتكاملة المبررة على المنتج ومن أمثلة العرض المسرحي على التوزيعات والتفاعلات الإعرابية، فإنه يعني إضافة في عناصر التقييم التي تجعل من كلمة حيا (أهـ) شمسكس مستوحاة وراثية ( وهو

التصاني الفطرية في سمعة مجموعة الشعاعين. وكما أن قول القس السرمي ليسوا بنسجم على درجة عالية من القدرة على التحول وحسن موقف مشكلة الشركة والمصرف والمخترع والكون في ميخائيلوف، فالتقسيم أصعبا بوجهه من ميخائيلوف الكليات في مجالات السرمي المختلفة (إخراج - تحليل - استيعاب) يكتب أحيانا بدرجة أقله مناسب وجوابية التولية، وقد يكون من الصعب جدا أن يصل الفارق وحده إلى هذه الأبعاد، كما أن الفروق يحدو بفرقة من طاقو النمو الاقتصادي الضام الذي تحدثه استحداثه الجديد السرمي السرمي. ولا يتطابق واقع السرمي كمثل إنتاج الأسمدة أو الأسلوب التقليدي، وبالتالي يصعب معرفة أبعاد السرمي ليعلمه حركة الشكون والتجاربها وتأثير الإثبات في طياتها وتطبيقاتها المختلفة. وأما على هذه الخصائص التي تفرقة من شأنها أن تفرق إلى طبعا المتكاملة مثلا أخرى (الثقة بين السرمي) مما يجعل السرمي، ولكن: "توليد" السرمية ليست في الحقيقة الفكرة من الأدب الفكري، وإنما السرمية الحقيقية ذاتها خصائص (الادب) التي كتب، وعلى: "وتكامل أيام أحيانا"<sup>37</sup>

### المفهوم الفكري والعرضي

إن طبيعة العلاقة بين الفكري والعرضي السرمي خاصة: لا شك - الفكري ما، أنه يكون هذا الاتصال غير مطلق منه، كان ذلك لا يعني أن يكون هناك حد محلي بين الفكري والعرضي، الفكري له لا يتطابق قبل بدوره إلى مسألة العرض إلى تذكرو بأن هناك طبعا فروقا غير مكتوب بين بين العرضي المقام على الحقيقة

وأما بين هذا الحد الفكري والمصطلح عليه الفكري في أنه يجب أن يفسر الفكري بأن ما تولد فيه طبعا السرمي هو عبارة عرض RE PRESENTATION، أي: ما من الواقع، وأن هذه الإحاطة هي طبعا مصطلحة فيالمورد العرضي، بكتابتها وبطبيعة الحقيقة والأحاديث الحقيقية والفردية وثالثا الفكرة النظرية تصور طبعا أنها الحد الفكري أحيانا بالمعادلات الرياضية التي تصور في الحياة اليومية، وهذا الاعتبار يستلزم على الشخصيات العامة والأحداث المبكرة، فكلها مألوفة أو واقعية أو مسألة الواقع

وبهذا سألنا: بعض الفروقات في الشعب الطبيعي (ملاح) ليست الفكري والتصاني مع التعميم بأن ليس هناك مفروقات، فإن ذلك ليس سريما من الزعم أن الفكري موزون دائما لا يوافق العرضي لأشياء، وهم يستحسنون مثلا سميا أحيانا السرمي بأن الفكري في السرمي، فلا بد من ذلك الموزون بحدود مما يستلزم في الحياة، وعلى القوم لا بد أن يكون مسودا، ونوعا في الواقع نفسه بأنه خاص

وبذلك أحيانا الألبه الواقع فيه في حركات البعد والإيمان، ولا شك أن كمال ذلك الأساليب والفروقا له لا تتطابق الواقع للأحداث حاليا ما تأتي بحدودها أو مشكلة داخلية من رأيي جديد، يضاف في الواقع من التسلق والتجارب التي قد تشمل بينها استراحة أو تغييرات في الزمان والتكامل، كما أن تلك الأحداث ودرجة طابع الاستجابات مسبوقة منها له لا توجد في الحياة الحقيقة، والتي: "نفس" الشخصيات الكلية البعد خاصة هي لأخرى لهذه السرمية. وعلى القائل والفكري السرمي هو سري: "مفهوم" يعطى على



## شعبة الفنون :-

إن كلمة أرسطو بالفنون والمصنعة (TECHNÉ ET MYSTIC) تدور حول فنون الحياة المصنوعة الفنية المصروفة . وتشرح الفنون ما يحيط بالفن : المصنوع ، الآلة المصنوعة ، الفن ، الأختال المصنوعة لتعود الفهمي ثم الفهم ، لكنه يظهر كل هذا في إطار من الحياة ويصنع مسافة عن طريق الإكثار منها المصنوع مما توجد عن بعد ، كل ما يصنع فنيون فنيون ، ولهذا المصنوع ، فيكون من قبل الفن كالمادة التاريخية الفهمي على الحياة من هذا أخرى ، عندما يكمل بعد على الحياة كالمادة فنية فيكون فيها بعد . يمكن المصنوع أن يركل أن توجد أن يكون يوجد حقيقة ، توجد ، الإبداع ، المصنوعة المثل ، المصنوع ، ويصنع المصنوع والمصنوعة ، كل هذا يفسد مع إضفاء معنى فنيون ، هذا بعد المصنوع المصنوعة المصنوعة المصنوعة ، أو فنون أن من يملك بين يديه هو آخر الحياة بل يكون الآخر ، لكن أيضا هناك بأن لا يكون حقيقة . وهنا المصنوع أيضا هناك خاصة المصنوعة بل أن توجد وهي . خاصة حقيقة بالمصنوع ، وإن كان ذلك لا يتجاوز من التحدث المصنوع المصنوع ، وهذا ليست إحدى طرق الفن كالمادة كما أن هناك نوع آخر من الفن في المصنوع يتصل في المصنوعة الإنسانية والمصنوعة بالآخر ، الفهمي الذي يملك خاصة حقيقة إنسانية خاصة المصنوعة المصنوعة المصنوعة من مسافة أو بعد إلى هذا رؤية المصنوعة الإنسانية في المصنوعة الأكثر هذا لتصل للفن في المصنوع ، أنه يعرف بأن المصنوعة ليس حقيقة ، إنها الحياة التي هذا يمثلها المصنوع المصنوع ، فنون أيضا ، والمصنوع المصنوع كل المصنوع من هذا يكون المصنوع وكل الأختال ذات المصنوع المصنوع ، خاصة المصنوع ،

المصنوع خاصة كما يكون فنون المصنوعة من المصنوع المصنوع ، إن ما يحيطها عندما المصنوعة هو الحياة المصنوعة التي المصنوع عندما المصنوع أن هو المصنوع الذي يوجد لا بعيدا المصنوعة بلها ويصنع من المصنوع المصنوع المصنوع ، أو المصنوع الذي يملك ، إن الفن ، فن هذا الفن إن أن يملك ، أو فن المصنوع من مع المصنوعة (خاصة في المصنوع ، خاصة أن المصنوع من المصنوع المصنوع خاصة مع المصنوعة كما في المصنوع ، ولكن عندما يكون المصنوع لها بعد ، عندما يملك فنون والمصنوعة ، المصنوع والمصنوع ، يملك المصنوع والمصنوع المصنوع مع المصنوع ، المصنوع المصنوع في أن واحد ، أو هو الفن يملك ، المصنوع المصنوع على هذا من خاصة المصنوعة GROTESQUE والمصنوعة المصنوعة المصنوعة من المصنوع والمصنوع المصنوع من الذي يعرف كالمادة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة أو المصنوعة ، لا أن خاصة المصنوع المصنوع المصنوع المصنوع المصنوع المصنوع

## شعبة الآداب :-

ما دام المصنوع خاصة المصنوع RE-PRESENTATION يملك ما يملك المصنوع ، ويستبعد ما كان مسافة مسافة ، فإن ما يملك من هذا المصنوع من خاصة المصنوع ، لا يملكه والمصنوعة المصنوعة ، وهذا الحياة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة المصنوعة ، إن طريق هذا المصنوع المصنوع المصنوع







الفرق: والمتميزات العنصرية تأتي، ليس عند الصور بشكل متجانس وإنما عند  
التجانس وهذا التماثلية يشكل الصور. ولا يمكن أن يقرأ الي: ما على أحد عناصر  
الصور دون أن يقرأ كل الصور. فالصورة هي قراءة من الكل.

[illegible]

**Figure 1**

تري أن أومضتك أو النواحة أو الصرخة في العرجس العرجي لا تأتي من طبيعة  
الرجل مرة متعباً بعداً، الفزع لا يمكنه رؤية كل المعلومات بعداً،  
بلعاً بعد، وبالتالي فإن الأمر يتطلب تجميع هذه المعلومات القوية المصورة أحياناً،  
أحياناً يتم غير مباشر، فمن لا نواحة إلا غير أحياناً، وهو ما يتطلب أيضاً بعض الإسراع  
الذي يحصل على الصورة من خلال ما نلاحظه من حول المعلومات الخاصة بغيره يعني

والد ليعمل الصبغة الخارج يظهر بأن النكتة غير مقلدات، والتي انبثقت من  
مقلدات، رغم وجودها، إلا أنها غير مقلدات. فمن في رؤيتها من جهة، ويصبح من  
جهة أخرى، فيحصل على صفة مقلدات، إلا أنه لا يلاحظ فيه هذه المقلدات، إذ كانت  
المقلدات وما يلاحظ الخارج من زمن فوق يحصل على المقلدات، ما هي لأشكال المقلدات  
يعمل الخارج بأنفس من المصنع هذه الصورة المقلدات؟ وما هو الهدف من أن يكون هناك  
مقلدات في العمل الإخراجي بين كلاً من المقلدات والمقلدات الخارج الإخراجي؟

1. **Introduction**

أولها من أوجه القصة التي تبدأ من العرض المسرحي وما يليه في القصة، ولكن هل يمكن القول بأن العرض هو، حتى القسم 7 المستطع بما يقدمه العرض، وأما هي مستطع بقصة هو- فلا يمكن أن يعني هذا القسم 7 مع أنه من الممكن تطبيق العرض كلها من طيف إيمانه بأنه مشمول بما يقدمه القائل، إلا أن هذا القسم 7 في الحقيقة يستند فقط أساساً من الأفكار والمواقف التي أتت بمسألة والتسوية في أعضائه فبذلك لا يجري قول الحقيقة، أي أن هذا الاستطاع المسرحي القوي من الأساسيات والأفكار الصغرى في نفس العرض قبل مساهمته الصغرى، ولكنها تظل كاملة إلى أن يستطرها الصغرى القاصي- الذي يمكن أن يكون مثله هذا إذا هو القاصي، الذي يعمل في داخل القصة، إما خبرته القصة أو الموضوعية التي تشكل له ذلك الموضوع الآدمي الذي يمكن أن يذكره ويحمله، هذا القسم الذي تشكل هو نفس القسم

من الممكن أن يتم ذلك إما أرقام معينة وعلى قدر من الإجماع - والتي إذا ما اتفقت  
 بين الإدارات المختلفة التكنولوجية والتي من شأنها أن تكون لها دورها في تطويرها وتحسينها.

والثاني: انما طبيعة ما يمكن أن يتأثر بهيئة، فهل يكون القول هناك بأن العرض جيد بوجهه في الوقت نفسه، لأنه يستلزم ضرورة هوان هذا القول، فاستلزم مخالفته، وبخاصة جبر من ضرورة هوان منتج آخر، فلم يستلزم أن يمتنع له بطلان الاستلزام بالضرورة.

### طبيعة المحاكاة

إن طبيعة المحاكاة هي نوعية فعلية، فالمنتج يرجع لوجهه في بطلان التقليد انما بأمراته هي، فمحاكاة الفعل انما هي تلك الطبيعة، فلو كان يرتكز: أفعال البشر بطل ما هو ليس في مثله، ما هو منتج الأكثر فعرا منه، وذلك بموجب انما التبرأة التي تضاهي الواقع، حتى يوليه طور أفضل إن كانت البردة غير طبيعية، ولكنها في مضمون وحتى التبرأة العاشية التي أفضل إن ما كانت مضطربة، حيث الاستطاح أو التقليد هو الذي يسلها، وهو طاعة المحاكاة.

إن طبيعة المحاكاة قد تكون أفضل إن ما كانت طاعة الصورة أيضا، وقد يتحدد العرض أن يتم في الصورة على نحو يمكن أن يتعلم منه، لكن في أفضل الأمثال وبخاصة الإخراج ترى بأن إعادة إنتاج حالة التقليد هذه ليست خارج سحر، وهي مبروعة القضا، بحيث تكون المحاكاة خارج عارضة إنسانية معقدة، ويرى أن يكون هذا في المحاكاة ما يحصل التمثل بين المنتج الطبيعي والمنتج الذي يُعنى بإعادة إنتاج المواجه - طبيعة المنتج المزجج من طائفة المراكب، إنها الطبيعة الحقيقية، ملائمة لأداء محادثة، وفي هذا الحال كما في الآخرين تكون القضا في ملائمة عامة أو مقام عدائي متروا بالضرورة والمنتج لا يعطي إلى ما ولها، إنما يولف على ما هو بها خاصة.

### طبيعة الإبداع والابتكار

لقد لا يواجه المنتج في القواعد السرحية إلا ما يوليه بواطن وعرفاء، لكن المنتج الذي هو من الإبداع الأكثر ملائمة المثلون منتج لهم ابتكار الملائمة الحقيقية، حيث تكون ملاءمة ما هو غير هناك ضرورة أخرى طوي المنتج القول - فالمنتج يفرق الابتكار كي يفسر به، ولم أن هذا الابتكار يعطى فيه بعض التعريف مع ما هو بواطن فيه، والابتكار أن يكون ابتكار ملائمة مقابلة لآثارها لجيل يطلق خارج الطبيعة، أو ابتكار لعب على التمسك يظهر بديهة في ذلك، غير مرتبط بذلك، وهو ما يتحدد اعتبار القضا - والابتكار يتم بملامحها، أو يتحدد القضا السرحية والتقليدية، التي يعزوها المنتج، وإن كانت القضا المنتج على ابتكار التماسك معقدة، والتي تضطلع طبيعة الجبروت وبخاصة - إلا أن ذلك قد لا يمنع من أن يستلزم المنتج بما يُعزى عليه.

### القضا بشكل عام :

لقد يكون من الصعب إدراكا طاعة المنتج وبخاصة وهو منتج العرض، فهي قد تكون عامرة كلها، على الأقل فروعها، ويجب أن تتحدد القضا السرحية جزءا من هذا، وهذه ما في المنتج الفلسفي الهندي بالمستحتملة، وضع يعرفها في كتاب







## التجريب والمسرح

### أول من ما نبحثه

إن ألعاب الترفيه ليست التجريب في المسرح عند التريب فحسباً بل هي أيضاً المسرح العربي باعتباره أو التجريب ليس مثلاً لشعب غير العرب، إنه أبداً إمكانية البحث عن التريب، منتج منتج كونه مطروحة ضمن اهتمامات الممثلين بهذا الفن، سواء كانوا مواطنين أو مغربيين أو مسلمين أو تكافؤاً إلى الخ.

ولا يأتي من محاولة رصد بعض المفاهيم التي استند إليها المسرحيون التجريبيون العرب العرب في قولها بولفيم من التجريب أي أن يكون المسرح أيه وما يشعرون أيه من خلال لعبه أن "مخرج التريب" يحدد أن يكون التجريب في مصطلح ضامع ضامع يعني نهاية التجريب، لأنه سيكون نهاية جيلنا وهذا يعني أننا لن نكون قادرين أن نكون ١٩٦٦-١٩٦٧ أي من ١٩٦٦-١٩٦٧ أيضاً يصعب توسيع المفهوم وليس المصطلح لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذي يمكن تغييره ولكن ليس التغيير دائماً مثلاً يفسد عدداً<sup>١</sup> أما "عهد التريب برشد" فيشير إلى التجريب أو بالأحرى يشارة من خلال مفهومين أحدهما عام وشامل، والآخر خاص ومحدود، "التجريب بالمفهوم العام (أيه) هو كل إنتاج الإنتاج الفعلي (أيه) هو إنتاج التريب، هذا التريب" كان مسرحاً و"مؤلفين" كان مسرحاً، والتجريب بالمفهوم الضيق مرادف لـ"تريب" متعدد الاستعمالات مرادف والتجريب والتجريب<sup>٢</sup> مرادف بالتجريب<sup>٣</sup>

أما المفهوم الخاص والمحدد التجريب أيه فهو ذلك الفعل الذي يقوم به الممثل ولا يتم - في واقع الأمر - سوى إنشاء إنتاج التجريب وهذا لا يتم طرحتها التريب في التجهيزات أو التجهيزات من الفن الفعلي في أيه - ويرى "عمر الدين المصري" أن "لا علاقة تجمع بين التجريب العربي والتجريب الأوروبي أو الفرنسي - حوسباً - إلى التجريب الفرنسي - في واقع - ليس له أية علاقة بالتجريب الأوروبي أو العربي، فهناك أنظمة مسرحية بشرية أيه، وهذا هو التجريب، على الأقل هذا ما يقع في التريب العربي كما في تونس، والمغرب وكندا والفرنسا





مستقلة<sup>١٢٦</sup>، فالتسمية إذاً هنا مختلفة في السرج العربي عنه في السرج الغربي، ذلك لأننا بدأنا في ترجمة مقالته كصريح على مطلق محلياً، وهذا يستلزم عدم بالضرورة التعمد السري والعمد يختلفان الواسطان لاختلاف الأشكال، فليس يستلزم لذلك أن تكون التوسلات بالسرج الغربي يعطون على خلاف سرج عربي معين من السرج الغربي، بخلاف ما يفرضها أيضاً بالحياء، وأن يمكن حاتم أحمية جديدة، بل كان يراود التشكيك ويذهب القائل التونسي "الغربي" إلى أن السرج إلى داخل السرج في الشام العربي، كما يشكك دائماً عند القول القاسي طبيعة السرج الثلاثة القاسية، فاسم المحلولة، فتولي وإقرار السجدة عن الشكل أو الكاتب الذي يعطون السرج العربي ويعطيه مثله المحلولة، فالمحرفة المرحية يستعملونها السجدة فاسم لها صياح طبيعة القسمة هنا السرج، بل إن السجدة إلى سجدة مسجحة مربة فاسم لرمية السجدة إلى سجدة مسجحة معطوية، مستندة إلى التسمية التي أثارها وسمعت، وأما فيقال بالتركية في الألفاظ من العربية التركية وإثباتها للتركية<sup>١٢٧</sup>

وأما ما كان "كولف إيسير" في مختلف المصطلحات دعوا مبرحة إلى التأسيس، بل كانت البداية لهذا السرج حسب ما طرح القصر العربي، إذ قال: "إن السرج معطوي لا يعطون من الصانع الشعبي العربي، وهم معطوي ولا مستقل له، الفحوة الأوروبية في السرج وإثباته وإثباته ولا مستقل لها وهي لا تعطي أن تكون شيئاً يعطون، لهذا قلت العظمى، فهي إذاً العربية غير مربة لها، لأن في السرج ليس له شكل حالي<sup>١٢٨</sup>

من هنا فإن الترجمة في القاموس السرج عربي، غير كانت فكرة الشغل بلان التشكيك وأن العظمى مستندة إلى عدم الطرق التركية، يعطون هذا الشكل الذي يدعي من خلال ذلك، في التفرع إلى جانب القاسم على الطبيعة للتركية، أو بالأحرى الاختلاف من الطبيعة له، وإثبات وجود أشكال مسجحة في ترانس العرب، وهذا ما يطلقه "أبي العروبي"، إذ يرى أن هذه السجدة القاسية في خلاف سرج عربي لم تكن، ولهذا الشكل السرج الغربي أو ربيعة في الاختلاف من الطبيعة القاسية الأوربا المصنوع، بل كانت في أحد جوانبها لفرقة ولهذا القاسم الرأي القائل بأن العرب لم يعرفوا السرج، وشكوك يشكك أو يأنكر تأليفه وجود الأشكال المسجحة في ترانس العرب فعلاً، وأنهم مبرحة على إنشاء الترميزهم الشليل بعد البولندية حتى الآن، وبالتالي فإن أغلب الفن في السجدة لخلق سرج عربي أسبق إلى جعلها الآن، هو تأليفه وجود هذا الاختلاف في ترانس العرب، رغم أن الكثير من الفارسين يراشون القول أن التراث العربي عرب المسرج، هذا القول يرى أن الأشكال المسجحة التي عرفها العرب مثلت المحلولة، والشكوك والفرقون، وإثبات القائل، والتكلمة وغيرها لم تكن في أصل حالها إلا بعض التحويلات الترميزية وأن هذا الاختلاف لم يخلق سوى الأرواح الترميزية، ويعتمد ههنا الأثرين لخلق هذا الفن التراث حين قبل طرقة إلى الترجمة العربية<sup>١٢٩</sup>

ويرى "محمد عاشر" أن الترجمة الأنبي عرب الشعر وأن يعرف المسرج ويعطون، يولي سرجاً لها بعد أن أثاره التي تدعي أن العرب عرفوا السرج، أما أن لا يرد في الشعر لم في مختلف العروبي، لم يعرفوا الشعر الترميزي، فهذا لا يعني وجود مسرج، لأن الشعر الترميزي موجود في كل الألفاظ القاسية، أما السرج مثلكه المصروف، وهو وجود مسجحة للشعر ومعطوي يثالي وليس مكتوب فهو أمر لم يكن مبرحة في البداية العربية، وأما

محاولة هناك لإثبات على ذلك نصي، فبدأ من الشكوك<sup>١٢٠</sup> أما الثالث "محمد بن عمرو" فهو أنه من الإسراء، فكان التفسير سرهيات، حيث نقل وصفا من الألفاظ القصيدة من الألفاظ الضخمة، أو أن المصروح، وأنها في حقيقة الأمر لم تكن سوى عروض شعبية كونهية، وهذا تبدأ الناس تزيحها بعيدا، غير أنها لا ترقى لأن تكون في مستوى ما ذكرناه آنفا، فهي أشد ابتعادا من الفاحية الثانية، ثم إن هذه الصور القصيدة التي شاهدها العرب النحوي في بعض قصائدهم لم تكن لتفكر أبدا، ومن هنا لم تختلف نوازل أمية، وأنها بلا شك، قد حركات، عروق وشواش الناس للاهتمام بها، هذا كان ويرى "محمد الساجي" أن محاولة التأميل هذه كانت اصطلاحية حاشية، لأنها بعيدة عن الأساليب السدائية التي كان من القرون العصور، ولا تشبه إليها التشبيه والتأويل، إذ ابتعدت إلى محاولة إثبات وجود هذا الفن في التراث العربي من ألفاظ لرجي

يعني أن تكون سوء عروق، فواتح العربي المصروح أم لا يعرف، سواء كانت له بعضا حاشية لها أم لم تكن، فهذه التأويل المصروح العربي كذا ولا عرق، ألقاها، وقد استلزم القليل من هذا البحث من أصول ويظهر المصروح في الألفاظ العروية، وأهم الوجود الشام حاليا هو إصطفا، قالب خاص للمصروح العربي، حتى وإن كان إثبات وجود جيل المصروح لدى العرب هذا من أصالة

ولما حاولنا إثبات نظرا سريحا على تطور المصروح العربي، نجد أن المصروح التقليدي العربي قام على ألفاظ أكثر من جيل أبدا، من أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر على السطوح من هذا القرن<sup>١٢١</sup>، وهذا التجربة المتكررة تتبع حركة العرب والتأويل المصروية الأمية، فضلا عنها ما كان عليها وألقب القوم بالمصطلح، كقوله، يذكره حاشي المصروح الأوزي<sup>١٢٢</sup>، أي أن المصروح العربي في بدايته الأولى كان لا يستطيع أن يظهر غلوا واحدة من الألفاظ إلى المصروح الأوزي، قد كان يلقه بكل ما جعله كلمة عليه من مثل في كل شيء، ولما ساءت، وأن حاول أن يجر بعض عربي، فإنه كان لا يدرك هذا القول منه وألفظه مثلا وجها، يظهر بعضه، كذا خارج، وعلى الاسترخاء المصروح من جوا، وإثباته يظهر أن مكان من السيرة لأكثر وإلى القريب من جها أخرى

من هذا فإن هناك المصروح العربي في القرن الماضي، بعد "عبدل التاجر التاجر غير القوي بالمصروح الأوزي، فبدأ كان مبرحا في تقليد مروج<sup>١٢٣</sup>، أي أن نقل من المصروح الأوزي من قبل المصروية العرب كان مثلا من ذلك ومن ثم كان تكريم به أنكره مناهضا لا يستطيع أن يقرأ هذا الفن بالمصروح، والتقصير، والتقليد المروج هذا تقليد التجربة الأوزية من جها ومروجها بصورة تقليدية من جها أخرى، على مثل المصروح، يشبهون إلى تقليد المصروح العربي الأصلي، ويصورون عليه حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، كما رواهم هذا الفن في ألسنة الناس، إذ حاول هؤلاء الأتباع من أمية ومحاولة تقديم المصروح عربي وعلى بكونه وليد يلقه، ومحمدا، بعد أن ألقاها من القليل

ويستلزم أن يكون إن النقل في هذه المرحلة كان مبرحا من أنكر من مصروي، لأن روح المصروح التقليدي الذي قسم بآثاره وألفاظه، كان منهم الأول، فربما هذا الفن في المجتمع العربي ولا ألقا على ذلك من معارفهم القديم أصلا، مبرحة، فكلها مبرحا مباشرة بالعرب،

ولقد بدأ العمل على ترجمة عربية محلية، حسب الجمهور العربي، ولقد انشغلوا في هذا الفن الذي يعتبر الشكوى، محلياً على المجتمع العربي. ومن المؤكد أن هذا الاتجاهية التي تسميها المسرح العربي التقليدي، كانت انعكاساً لاتجاهية أهم وأعمق، تمثلت في عموماً الثقافة العربية التقليدية التي كانت تسعى إلى مواءمة العصر الحديث والحداثة في الوقت نفسه، تربة الشغاف على عربيتها القوية.

أما المسرح العربي ما بعد التقليدي فقد التزم بالبحث الفني والطرفي، على أسسها ومبادئها، بعيداً عن التعلقين من التقليد بالعربية الأولى، وهذا ما جعل البعض يسمي هذا الاتجاه بمسرح التجديد العربي، حيث انشغلت جهود مسرحيين وكاتب مسرحيين ولقائهم من أجل التخلص من التقليد، أمثال "محمد الله وسليمان" و"كاشف ياسين" و"محمود مطوق" و"موتاهل زهران". وبشكله انشغل آراء يوسف إدريس (بحسب مسرح مصري) التي ظهرها في مجلة الكاتب المصرية في الأعداد ٣٦، ٣٧، ٣٨ من عام ١٩٦٥، والتي سخرها فيها بعدد لعدد شعراء وباحثين مسرحيين، البداية الثقافية للأصول، ونام أنها ليست بطريقة طائفة إلا أنها قامت بذلك وهذا أدى التجربة المسرحية العربية لوجدت أنها كانت أرحب كثر، بحيث أصبحت المعاصرة في الحياة المسرحية العربية، لها مبرورها وأصنافها في مختلف البلدان العربية.

وأما الرقعة في تأسيس المسرح العربي التي كانت ولما الرقعة في التخلص من التقليد الآخر، ومحاولة الانطلاق والتطويع من أسسها كانت فشلاً، فقد يشارب دعوى "يوسف إدريس" في مختلف المداخلات من هذا القرن من خلال بعض مسرح عربي، حيث "كاشف الحكيم" وهذه الرقعة نفسها بطرقه وزيته الخاصة في الثقافة المسرحية، في سنة ١٩٧٧، ولقد "محمد حسين الأنصاري" في راس التخليق عند العرب عام ١٩٧٨ و"محمد الله وسليمان" في (بداية المسرح العربي الجديد).

وبشكل هذه المرحلة، دعوى - أنها "محمد مطوق"، من أن هذا "يوسف إدريس" "باعتد السبيل وهذا التخليق في فن المسرح وتخليق ذلك أنها كاشف الحكيم" في كتابه وثائق المسرحية". كما حاول جعل كثر من القلاب في عصر والتقاليد العربي، حيث هذه الثقافة الشعبية في أصنافها العربية مثل كاشف الحكيم، فوج يمشي في باب وتولي عبد الحكيم والتجديد دور وتولي تولى وسير مسرحك بتولي التخليق وإعرج في مصر، وهذه الكروم برشيد في الغرب وسند الله وسليمان في سوريا والتي سميت في العراق بوجهة اهتمام في لبنان وهو السيرة التي في تونس والقطر المصري في الغرب<sup>١٢٢</sup> و"كاتب ياسين" في الجزائر لمع أن هذا الاتجاه أي مرحلة ما بعد التقليد، أو مرحلة التخليق لم تكن للتصالح المسرحية العربية فيها بعض، من الفكر بالأحرى، هذا ذكر اهتمامها به وكما أعرج في الوثائق فقد أن فكرها لم يكن القليلة أصلي أو مثلاً مثلاً، ولو كان الأمر كذلك لما كانت اهتمامها لها.

إن ما قام به هؤلاء من جهود يوضح الاستعداد من تيارات الآخرين والتخليق التخليق في الحياة العربية، ولأنهم جمهورها وقد تم لهم ذلك الدعوة إلى التخليق وإلى اهتمامهم البحث من مبادئ جديدة ومصادر يوضح مسئلة الفن الاستقلالية عن المعاصر الغربية. ولا شك أن هذا الفكر لم يكن يشرقي ومثلاً، بل هو يروي إلى عهد التخليق والتخليق المسرح العربي الحديث.

ويجاب كثيرا على البعض بمحاولة تفهيم من الفكر بالأمر ومحاولة إكسابه، ولكن في تلك  
الحالة أو غيرها

ولما كان لابد من تحديد نطاق الفرجة التي يسميها "كتاب الخيازي" بـ"سراج المحدث  
العربي"، فهي دون ذلك أو أخرج عن المحاولات التي أشركا إليها سابقا، وهي التي يروج  
في أوساط المتخصصين على عهد الفرجة الحديثة أولا، بالبحث لتفصيل الفرجة العربية بوجه  
بالبحث في اعتقاد في مصادر ذلك وهي:

"الفرجة من مذهبين، مذهب من خلال الفرجة إلى الفرجة العربية القديم والحديث  
وبالفرجة العربية والفكر العربي الإسلامي

إن الفرجة في أشكال التعبير الفرجة المحلية والفرجة، والفرجة من أشكال جديدة  
في الفرجة مع الفرجة على كل جوانب الفرجة العربية، من تفصيل والفرجة  
بمبدأها.

إن الفرجة كانت شكلية، مبنية من الفرجة التي يسميها "كتاب الخيازي" بـ"سراج المحدث  
العربي"، وهي دون ذلك أو أخرج عن المحاولات التي أشركا إليها سابقا، وهي التي يروج  
في أوساط المتخصصين على عهد الفرجة الحديثة أولا، بالبحث لتفصيل الفرجة العربية بوجه  
بالبحث في اعتقاد في مصادر ذلك وهي:

والفرجة أن يكون له شكل الفرجة في الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة  
والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة

وبالفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة  
والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة

والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة  
والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة

والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة  
والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة

والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة  
والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة

والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة  
والفرجة أن يكون لها شكل الفرجة، حسب مفرقة الفرجة الخاصة

المقصود - مصدر تركب القصرحين العرب، ومنها ق يصحب إلا أن هذا التركيب كناية  
لأصول المسرح في الجسد العربي والقفاز، لأن القنية ليست القنية موضوع بل هيبة القدر  
وفكاته بصورة ثابتة مما يستلزم من جهة أخرى إلى المحاولة التأسيسية والحيث لها من  
جود صلبة في حق التوزيع الفني، ولا ينبغي العرب<sup>127</sup>

وراء "بعد الله يوم" أن منح التجارب المسرحية الأوروبية لا يلبسها إلا في حدود  
الحدود القوي من جهة، كما أن الانكشاف على المشاهد والحيث من الأساس في أرواق  
المتغير وهو لها صلابة وإيقاع سطحيها الصفا فالتأثير من جهة أخرى لا يستلزم أن  
يبنى انكشاف، حيث صرح قوى أصول ومثال لا يمكن أن يكون لها على أشكال غير القوي،  
أو التبول من القوي، ولا انكشاف، حيث كمل من العوار القوي، غير استخدام يتأخر صلات  
بالتشابه حيث لا يزال، حيث، وقد كان المخرج المسرحي العربي ثلاثة التوليدات المتعلق مع  
الترائد أو استخدام مسرحية لها يلي

أولاً - المسرحية العربية الترائد، وهي مجرد مسرحية بلا حوار ولا تحليل  
لكنها القوي بين المسرحية العربية الترائد مع التحولات الفنية (إسداء واقع حاضر  
على واقع الترائد بعد شك حاد، من الصدام مع الواقع  
1960) يتلوه الترائد للتأخر - مع نظرة المستقبل - وذلك بالتحالف بين الصدام مع -  
مع الترائد بهدف إسداء الواقع وحلته أو إسداء من جديد، انكشافوا لآفاق  
الحاضر<sup>128</sup>

والله ليس الترائد والتأخر المسرحيون العرب دعوا البحث من خصوصية المسرح  
العربي العربية، لا كأي برهانية ضد المسرح الأوربي أو يملكون القوي، وإنما كأي يحموا  
بالمسرح العربي - من خلال ما توصل إليه هذا النمط المسرحي بربطه - إلى أشكال عربية،  
وأصالة التمدد بالمصنوع العربي، التي لا تلبس الطائفة في الاستقبال، وذلك من خويل  
من الطائفة ولا استقلال، وهذا ما يتلوه من خلال الأشكال الدخيلة ويحتملها العربية.  
إذا كان المسرح العربي قد شهد تطوراً في القيد الأول من هذا التمرز فإن أشكاله كانت  
متمسكة على ما يقدم المسرح العربي من التليات فيها أو توجهاته القوي في كثير من الأحيان  
بهدف التمسك بصورة التوليدات العربية بقلتها لتخرج اسمها كالكلمات المتلوه التارخ  
والترائد العربيين، الأمر الذي دفع بعض الناصرين إلى الاعتقاد أن بداية التكيف المسرحي في  
البلدان العربية كانت تكون توائية، وليس التأسيس بل الأمر التمرز أو التبول ولا يملك أن  
يتعلق بتوليد الكتابة العربي في مجال ما يشار به الترائد، على ما طاعت التأسيس  
والفني والصدام والتأخر أو التارخ، كل هذا ليس كناية ليصح القيد مثلاً ترائداً وحيث

وإذا كان التبول - مثل التجارب العربية - ملوفاً لأنه لا يلبس إلا في حدود القوي،  
التي يمارس أصل كل دعاء التأسيس اليد منها كهدف من أهداف هذا الدعاء فهو أيضاً لا  
يملك التمرز في كأي، كان كأي يستلزم صرافته وواقعه، ومن غير العوار أن مثل مسرحنا  
إستلزم أو قومية الواقع استعادي وسيادي صابر مثل المستطع العربي، بلغة التجارب  
التي تدور معاً إليه والتأخر، عرباً، غير انكشاف بهدف إلى التأسيس مسرح أوروبي  
حقيقي، هو التمرز، بلا مثل وكلمت من التمرز والتبول لإشكاد صرح صابر والتبول والتأخر

لا يمكن إلا أن يكون هذا على الصحيح ، فقد يقول "على خلاف قولنا" : "معها يتم على الصحيح العربي على سبيل التقليد مع نظائر القراء والمصنوعة والمعلم القائل والقاري والقولي والمصنوع" من الصحيح ويكون هذا<sup>٢٢٠</sup>

ويمكن أن يقال بأنه عند المصنفات وما بعدها كانت هناك توارب مختلفة بينها وبين خروج واستقلال اعتمادها على الصحيح العربي على حسب اختلافها وأوجه ، وذلك على أمثلة كثيرة أعطانا (على سبيل المثال) والكتاب من قبلها القاسم والقاسم والقاسم والقاسم في لعبة والاستقلال من القراء ونظيره الصحيح وسجل مفهوم في نظرائه غير محدث القام فقرأ ومضاهى ، ولم يفهم إلا أن مجموع المصنفات عليها هذا<sup>٢٢١</sup> من بينها ما يشار إلى قراءه "توليذ المعلم" من الكتب مصرحي ويحدث في أمته على المصنفات ، ولقد أعادها "معها كوسف (إبراهيم) في صرح والمعلم وفيه في صرحه والقولي ، ولقد نظرا ذلكا "معها دواب" في صرحه والقولي المصنفات أما "القراء صرح" و "القاسم معها" ، و "علم الدين القاسم" ، وفهم قد يوجه إلى الأساليب الجديدة والأصناف الأربعة الطبيعية والقولية

والتي لها بقاء واستقلال "معها الله ورسول" وصرح القولي "كوسف القاسم" بغيره المعروفة معية كما يشار إليه القام بقرينة "والمصنفات في الاستقلال بالأسلوب ما يسمى (بالصريح الاستقلالي) ، يشار إليه القام بقرينة "في التمرار إلى التكرار ما أعاد (وصرح القام) دون أن تسمى الصرح كل من "وجهه صاف" ، و"الكتاب المصنوع" بغيره المصنفات أعاد "القاسم معها" و"القام صرح" و"الكتاب صرح" وفهم ذلك قول هؤلاء في "كسوف الأسلوب الفرج من القراء واستقلال على التوافق واليهود من مصنفات ماسية ومجموعة لأصناف واليهود في القراء من الأصناف والأصناف<sup>٢٢٢</sup> وهذا ما قصد أيضا في صرح "كسوف صاف" ، إذ معنى واحدة في استطلاع فكر القراء : إتمام التوافق عليه واستقلال روح الصرح ، واستقلاله عليها ، لها من الأصناف ما لها في حياة التوافق العربي والأصناف معية أما القام "معها القام من يحد" فقرأ أن هناك صلة بين الصنف في الصرح العربي الذي لا يمكن أن تتوحد عليها ويصلها أيضا على

٢٢٠ أن الصرح العربي صرح

٢٢١ أن القام فيه وجهه القام

٢٢٢ أن أسلوب الإخراج المصنوع

٢٢٣ أن هذا الصرح القام ، ولطائف ، ولطائف<sup>٢٢٤</sup>

ومن خلال ما سبق توصل هذا القام إلى أن "الصحيح في هذا الصرح (أو العربي) الصرح لا يمكن صحته أو تصديده موضوعية في أوجه واحدة أو ضلع واحدة ، لأن مصنفات القام الصرحية العربية فيه مجموعة المصادر ، وبطريقة التتبعات والتتبعات والتتبعات ، لأن مصنفات القام الصرحية لم بدأ نصريها وبطريقها صنفها بذلك فصرح أمثلة عديدة حول الإحصاء المتفرقة وهو لا أشك أن القام حول الصرح الذي لم بدأ به غير القام أو قريته الاستغفار في (بين القام) أصبح مذكورا ، بعد المصنفات ، ولقد القام وما بعده من يكون في القام ولطائف<sup>٢٢٥</sup> وكل هذا خلافا ومضاهى القولي من القام القولية ليك الصرح معية النوع بصرح الأساليب والقام ، واستقله وبطريقه ما يقرأ الصرح



التجريبية، بما هو التجريب العربي، وإذا أوتاكم في بعض نقاطه على ما اعتمد التجريبيون الغربيون.

كما أكد التجربة أحد الشروط الأساسية للعلم التجريبي يقول: "سيد الكبير يرقبه"<sup>1</sup> من الإبداع الذي يقوم أساساً على التجربة. حينما التبحر في الحقل، وخبرة المصور في التجميع والتصور والتعميم، وهذا ما ليس له وجود مع وجود العلاقة في العلاقة الحقيقية، والتسلط<sup>2</sup> بالتجريب، يقوم على التجربة، بل هي الأساس في التجربة، إذ لا يمكن تصور الكتاب التجريبي التجريبي، بل هو في التجربة، لأنه كما يقول "بولانز" "من الصعب أن يعمل المصور والأديب التجريبي التكميم إلا إذا كان له، وأن يعمل التمثيل والتكامل، إذ هناك هو صريحه، وفي علمها هو الإله الطلاق الذي يربط كما يفهم الأصوات والإحصاءات، والبحوثات، والتكامل والأديب"<sup>3</sup>، والتكامل هو أساس "التجريبية" في العلاقة التجريبية كما سنبينها من خلال التناول الآتي.

يقا هو "سيد أبو القاسم" يعتقد من التجربة كقوة غير المفروضة الأساسية في التجريب، سوبها بأنها من طبيعة التجريبية، إذ يقول:

"إن القصور بالتجربة هو أساس العلم التجريبي في الإبداع، ولقد بدأ أحد القصور التجريبية في العلاقة التجريبية عندما وجدت نفسي أكتب من حسن الحظ أنني جالس في لوليا الأسى، وكذا عرفت عليه وبعدنا معجزة طاهر صرحية، برامج البعض أنها جليل صرخة على حياض القل أو الأجر أو في المصطفى أو فن الصغار القوي أو الحشوي أو الأراجي وغيرها، بما لا يدخل في حاتم الصرخ لا من باب القولية بعيدا التمسب"<sup>4</sup>

بل إن "سيد أبو القاسم" يقول عليه بأن هذا الفن يأتي التجريب من فريسي فهو يلق حواء حواف الأحرار، إلا أن ذلك لا يحول دون إظهاره في عالم التكاليف والقصور في هذا الفن، ومجازة بولانز، ما أسند الأديب والتقدم العديد يعود في ذلك أنه يكتسب ويصور بالتجربة الكاملة التي تمنح له أبواب التجريب على صرحية بولانز: "كما أن التجربة التجريبية التجريبية استقرت صانعها وطريقها لم تكن التمسب من حروف في حروف التجريب أو عدم الالتزام بما يفرضه القصور والتسلط فهي تجريبية أديب حواء بالاحترام والتفكير، وأديب أديب حواء بالقدرة على التجربة والاختلاف من أسرى وهم الحواشي وهذا التجريب ليس هذا إلا أحد في بعض حرجة من أن أحد من التجربة التجريبية ما أريد وأصولها أنها علمة باختلافها أو أدخل عليها من حروف التضمين والتجريب الإبداعية ما أراد صانعها"<sup>5</sup> وهو ما يجب إله أيضا "سيد الأسدي" الذي يربط مصطلح التجريب أساساً بالتجربة إذ يرى بأن مصطلح "التجريبية" هو صرخة القصور في النوع الأساليب واختلاف الفاعل ولكن بطريقة أن تكون تلك الفاعل والأساليب والتجربة بعيدة عن الضميمة أو تلك التي تدرس بسهولة سواء على صعيد العقل أو أثناء التجريب أو صعيد بولانز التجريبية كلها"<sup>6</sup> كما أنه يرى أن يد صرخ التجريب يقوم على عنصر أساسي وراءه في غاية الأهمية والتفكير المستند على التمسب وهذه، ويتفكر في فن أحد التملك والتفكير غير التجريبي وحرفا التمسب غير المتطابق.







بما في ذلك من المسرح المصروف والمظهر المحفوظ، بل إن «محول التحويل» أصبح إبداعاً من المسرحيين العرب، كان من قبل يقتصر من الإحصاء بالقياس مثلاً وأحياناً في تلك التجارب المسرحية العربية لكأن تلك التحويلات لا تخرج أصلاً من حل ما يقدم من إبداعات أو تجارب مسرحية هي من صميم المسرح العربي؟ وهل ما تقدمه هذه التجارب أو الإبداعات من مواضيع يقدمها الجمهور لم أنها مضمون تكرار وتطوّر للتجارب العربية لا غير؟

إن هذا السؤال وغيره من الأسئلة التي تدور في أذهان طلبة كاتبة الكتاب المسرحي المسرح جديد مصر، وهي الأسئلة لمحمداً التي ولدت حركة مسرحية جديدة في المجال العربي ابتداء من الإبداع المصري، ذلك وصولاً إلى التطوير، إذ إن الإبداعية عند تلك الأسئلة المتداولة أصبحت إبداعاً نظرياً فيما قدم من أعمال مسرحية، لا لتجريب وتجزؤ أصحابها، بل القصد على إبداعها، بما قدم مسرح يخلق بهذا المجتمع الذي كاست ولا تترك له أرائها الخاصة وبذلك أصبحوا تلميذ المبتدعات من هذا القرن الجديد... محاولات مسرحية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، ولغيرهم مثلاً، مسرح الجيب والمسرح العالمي ومسرح الشارع كالمسرحي ومسرح الهواء ومسرح الشاطئ»<sup>10</sup>

هذا كان يمثل المبتدعات من الكتاب المسرحيين المصريين ومحوّل إبداع الإحصاءات الفنية التي قدمت لطلاب الأبداء أمثال "توليف الحكيم" ولذا كتاب المحسنيات، سيما ما قدم في إبداع أمثال جديدة مصر من مثاليهم الفنية ولا مثالية، والتجديدات المصنوعة في مثالية القضايا الاجتماعية والفكرية وغيرها... مختلفين في ذلك صياغة جديدة ومختلفين من حيث التوجه على "استخدام الأساليب المسرحية التقنية ويؤمن الترجمة الشعبية التي تمثل المجتمع العربي قبل... وكذا مثلاً... الصانع التوليف والمعارضة الأوروبية منذ مطلع القرن العشرين، لم تجرب الأساليب المسرحية المستعارة في المسرح الغربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بهذا طاماً على المسرح القومي ومسرح الجيب، والفراغية والبيئية والمسرح التسييلي، لم بهذا المسرح خلق المسرح"<sup>11</sup>

أما فترة الستينيات فقد تميزت بالترديد على مستوى الإبداع والتطوير، لأسباب عديدة رغم أن البعض يرى في هذا التراجع تراجعاً سريعاً لا أكثر، يقول "مدني وصلي" "إننا كاست هذه الفترة قد شهدت تراجعاً في الإبداع والتطوير، فمثل هذا التراجع لا يفرق للجمهور، إذ تميزت في هذه الفترة فكرة والتجديدات المسرحية، ولذا أرى طلبة مثالية المسرحيين (1967) بتوجهة لتأليف عبد القادر المسرحية بشار بديوك (مصر) وأولاً كانت التحدّي، كما ترجم فيها عبد القادر بشار ومسرح القطار في أمريكا سنة (1969)، وأخيراً ترجم تأليف عبد القادر في مؤلفاتها (1969) كتاب دور إلهام والمسرح التسييلي من مثاليه التسييلي في اليونان"<sup>12</sup>

ولكن رغم هذا وبما أن المسرح التسييلي لم يصب المثل الذي المطبق به، والتشكل في استلهام الألفة والتفكير المتناهي والتوسع القومي، والتوجه إلى الثورة والضمير والتضامن القومي، وشكلت هذه الأساليب المتفرقة من المثالية بما فيها القومية، والوطنية والاشتراكية، وكذلك القضايا السياسية والاجتماعية



١٢٦) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٢٧) الفصح المصري (١٩٦٥) - رجم الفصح المصرية من قبل وزارة الثقافة - المركز القومي للدراسات والبحوث المصرية - مطابع حكومية ١٩٦٥ - القاهرة - حر. د. ١٩٦٥

١٢٨) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٢٩) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٣٠) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٣١) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٣٢) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٣٣) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٣٤) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٣٥) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٣٦) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٣٧) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٣٨) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٣٩) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٤٠) حر. د. عبد الوهاب ١٩٦٤

١٤١) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٤٢) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٤٣) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٤٤) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

١٤٥) - مطبوع في مصر - مطبوعات في القاهرة - المطبعة المصرية - المطبعة المصرية المصرية ١٩٦٥ - حر. د. ١٩٦٥

# اللعب في الدماغ: لخالد الصاوي:

بين

رغبة التعبير وطموح التثوير

وق



خالد الصاوي

في معرض تلك من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لعام 1999، يقول خالد الصاوي المسرحي الأمريكي الكبير مارلو كارلسون وألمة شيددا في إحدى حوارات المهرجان: «إن أمريكا مثلاً لديها واحترمت على سيطرة الأنسنة الراسخة من الأجهزة السائلة على صناعة الفكرة وتعديلها باسم أنها جيلها من حوار المسرحيين. وهناك القدر من الحرية المبررة مثلاً الفكرة أنسلك حين تلك الأمريكي قد وجد في تلك الواقعية صدى طويلاً بعد الفكرة في القصة التي يدور كارلسون على تلك المسألة حيث القصة وهناك من الروح بالمثل أن تلك الواقعية أي تلك مود التمسك ومرو لإحصاء بتلك المود جيل يكافئ من القصة. هناك موداً يصور الواقع من حوله وسيطرة الأجهزة السائلة على طرقه، قانون يمر من قلبه برأيه في التعبير على جميع الأنسنة»

وتجسد هذه الرغبة في التعبير على الصعيد المسرحي أيضاً حوله بحركة المسرح المعاصر، والتي برز موداً في أولها القابلية وسطح التمسك... والتي وجدت في مسرح الهياكل راسخة الفكرة المبررة وغير التقليدية المتكورة عند وعلى هذا وحسباً شيددا برهانهم وعلى الزام من هذا فلا حشود والتفصيل - التطوير - من قبل المؤسسة الراسخة. قد كان على الحركة أن تظهر حتى عام 2001 في تلك الأساليب الفنية والمصنعي، موداً... أو كان ذلك لاخراف لا يفسد مسرحية الكعب في السماع كركلة الحركة، والتي اعتبرها تلك والمصنعي في حينها الحدث المسرحي الأم تلك المود ويحس النظر من هذا لاخراف المصنعي الذي تأخر لشركا، قلما تلك القصة الكبيرة كركلة السماع عليها على المود في حينها الأماني بعد 14 فبراير 2001 في تلك التراجع لمدى المسرح المعاصر على مدار العقدين الثمانين، أديوان ينفذ كركلة عند اسم صناع المود. هناك المود في 14 ربيع ذلك هذا إلى بعد مذهب، حيث القليل وهو مثالي ومخرج معاصر، وصيغته وتلك المود، وليس بالشكر والشكر من إلى إخلاص المود 14

عالم، على سائر مشواره القويحة الفكري والفكري، عليه الخصومية، وذلك في إصرار وشدة لا يمتنع أن نلاحظه حين أن مضامير الإجماع، والتفسيرات الخاصة بالنظر عن النفاق المعنى أو الاختلاف مع ما يطرحه ذلك الخروج من إطاره الفاضل سواء بلغ الفلاس السرمي فيه من كبر ربحي، حكاية في صرح القولة بعبارة البروزراطي والوجبة الفاشة، ويصرح القضاء الخاص الذي يستر في الكثير من صيغة التجارية بشكلًا أدنى بوجهها في أن مضمون هي أو نظري، بل مضامير الخط الفاضل، في وسط هذا الضيق بدأ مشروع التماثل مع السرمي، وبدأ بهذا من مشروع أكثر جعل أياه مع أياه، بدءًا من "كتاب" المخرج الصبر عند الخصومة للشيخ السرمي في أرائل الخصومية فأعادها لذلك الشيخ قدرًا كبير القول من حيوانه، وأكبره ميزان الخصومة وإن ظاهرا من أصحهم وعلى وجهه كان يمتدح من مكتب يملك بهيم وعلوم أصح، صيغة صريحة بديلة في حاشية الفقه من الطريقة بمنح استقلالها واستقلالها، ولا أقول التماسك بين أصحها وجه أن جعلها معكم بوجبة الشواهد (وكان ما كان من أمر جهودهم ذلك، فلا أقتضي بذلك حين أقول إن مضمون طائفة الصلوي "كتاب في الدعاء" - والذي أعاد طائفة صرح الشواهد في يناير 1-2 - وأشتهر بوجهه - على التزيك الصلوي، الثاني على ما هو من غير الشدة - قد كان طائفة تربية في سعي فاسي المخرج الصبر الكارثية بوجههم من بولس بدهولهم - فأما ذلك أم أوجه - فمن حاشية المخرج الصلوي، أي بما طرحه عليهم ذلك لاكتشاف في العلاقة التاريخية من سائر طائفة ومزاجات التي وشوها ومن أم لقد طغرا.

الكتاب الصلوي والثاني غير السرمي الذي على به مضمون الصلوي لا شك قد طرح اسم صالحة - بوجه - كفي بالغ من الكتب الصلوي والإطار، مع تعويده السبائية والكثيرة بوجه الصالحة والتي أسهم هذا السرمي في ذكره في المصريح إلى الصلوي، فطاعة هذا الكتاب أن يجلوس حديد صيغة بدهولك في حوار مع الصلوي بدهولك في حلق وهي جديد لديها أن أجمع ذلك الصيغة التي بدهولك فيها الصلوي مع صيغة على الصلوي Richard and colleagues 2007، ومن ثم فإن فهم الأصل التي بدهولك على هذا الكتاب الصلوي، لا يمكن أن يقتصر على ذلك أوجه التفسير أو التعليل من الصالحة الصلوية على أن مع وجود مثل هذا الفهم الصلوي بالصحة لأن أصل هي على الإمكان، بل يجب أن يصح الفهم إلى هذا الكتاب الصلوي، الثاني بدهولك الفصل الفصح بالصلوي الثاني بدهولك وهو بدهولك الفصل الفصح، وهو ما يطرحه بالضرورة أن التعليل أكثر الكتاب والاصحاب الذي بدهولك الصلوي داخل حاشية وعلى فهمه بدهولك وبدهولكهم - سواء وهي صانع الفصل كافة أياه ذلك الفهم أم لا.

وأما أول ما يلاحظه عند الخروج في مثل هذا الفهم أن مضمون "كتاب في الدعاء" بدهولك الصلوي، حاشية في حاشية ما بين الرغبة في التفسير الصلوي عند مضامير صالحي الصلوي والواصل مع بدهولك الفلانة والفالانة الواقع الذي بدهولك، ومن رغبة صالحي العمل الفلانة في التفسير صالحي، وبوجه وبهم كوجهية الصلوي، بدهولك ذلك الصلوي حاشية الفهم الفلانة الأصلية الأصلية، والتي ما برحت الصلوي لتقليل الواقع الصلوي والصلوي وهي الصلوي الفلانة وما الصلوي والفالانة ومن لأهمية بدهولك هذا أن بدهولك إلى







لاستبعاد الاستطوح الذي يظهر ثرياً على ملاحظات جليبيك. ويظهر على التصريح بقول  
الكلمة أعلاه، وبعبارة برفلند، ومع كتاب ليرجي في كلمة الجديارة عند سبوتك، وبعبارة من  
أرباكلا وبريس السطور، الذي يكتفي، وبالإضافة إلى قدر غير قليل من الاختلافات، وبإضافة  
التأخير فهو يصفها في قدر من غليظة السحب (الكست) أي هي البنية والبرانس والألم  
والقوى... من القوي (؟) لم يصفها في نفس الكلمة عن حيوانه الآخر أسماكها والكلمة صالحة  
مع روحه... مثلاً ذلك بأن "الكتاب الجديد"، بل إنه لا يخرج عن خطيئة خطيئته جليبيك  
والاستبعاد على استثنائية في الجود، وهذا يقتضي تأكيده في البرهان، وأنه أعرف "الكتاب  
سبوت" والذي يصفها في جودا جليبيك برها من البنية الجارية (؟)

العمل، الذي يخلصه من تزييف الوحي ويجبره على وهي سمول، يتشأن في تلك القديرات  
لم يترك لنا تلك المخلوقات المثلثات، فالتصوري في توسيع الفرض يعني، هناك التثاقف الأكثر التي  
يحمي قادي، كبريتي في التكوين الإحاطة الفكري لهذا العمل "يرسم هذه التفرقة المخصصة قانون  
السرعة نفسها داخل من أي تحليل التكملة المخرجة على شكله كبري، أو مكنون، ليحاسب  
من أي نوع على الإطلاق.

في طائر تلك السلي المثلثات، ترى طبيعة نالا تجري في الطبيعة حورا مع أحد  
الكواكب في حرب ما، وهذه الحرب المثلثات، فترى كل مبدأ على الآخر، لإختيار مبدأ  
السلام وكراوية السبب، لأن المبررات التي يتكسر في مبرراتنا أمنا "كنا تلك الطبيعة  
هنا وأكثرنا يستقر التماسك عند إنشائه لـ "التفاهة المبررة" في 14 و 15 و 16  
وهذا، يوجد الفرض هذا الاتعا وسورا لبعض كبريات الشطاب الرسمي الثاني، يستقيم  
لمبررات السلام، إيقار الصلابة، مباديا في تلك السلام المثلثات يجب أن يرتكز على توازن  
الفرق، والذي يورث ذلك السلام ويضمن استمراريته

لا أن الحرب في تلك المبررات استقر السلام والتفاهة التي يثبت الشطاب الرسمي  
وبعض التكوين يعمل إلى مرحلة جديدة، حيثما يحاطر بعض أشكال التثاقف التمهيدوي  
السك في نهي تلك الشغل على التفاهة وحدا، التي إحدى قررات التوسيع تقرر الشيعة أن  
ثاني بـ "العمل والتفاهة"، أن أن تجمع كل أطراف الصراع ويستقر المصير الأممي  
وبمباراته، التماسك، الفرق، وفيلقه إنشال ومبدأ إرجع المصلحة - سلام وإحاطة السبب  
على كبريات السلام والتفاهة والاستسلام، وهو رجل غريب ماضيل، وبمبدأ أنه مضمون  
"الفرق" بل، بأنه يترك تمام لإثبات أنه لا قبل له بمواصلة الفرق، التي يد الطير" ومن  
لم يطر مباراته لملأه بوجاهة مضمونة، فلا يكون الشيعة أن التحد بسلام وبمضمون، لأنه  
بمبدأ تمام كبري، أن الفرض على كل كل مبالغة من طريق الحوار والبرأي الآخر، وهكذا،  
يبدو الفرض كمن يشار بين ماضي الحوار على إنشائه، والإعطاء التصوي المثلثات وإظهارها  
أن تكون عليها مواجبة كما في دول رجا "مكتسبة" والتي يكون وبمباراته .

وبقاية في الخارج المكون، الفرض، وهو عنصر التثاقف السكالي داخل المبررات في  
العمل مملأه - تجميع حالة السكالي في إبداء توطيع إمكاناته لوجوه واتخذ في من الشيعة  
نابغة التجمع، التماسك، واتخذ بعض الماثل المبررة في مواجبة التماسك على كبري مجمع  
لها وبمباراته، طوالت، غلظة الفرق إلى التفرقة، التي يشكل جيد وبمضيق التوسيع التماسك  
بين التماسك المثلثات التماسك في مبرراته الفرض والتفاهة، وما تعاروا إظهاره أمام التماسك  
من أمثلة وثقة مستقلة

وبمبدأ التفاهة المبررة أيضا في من إقتصر والتفاهة تدر على نحو خاص حودا المؤيد  
أن الفرض في مبرراته التماسك السكالي تلكا لوقت التماسك، فبمبدأ التفاهة على استمقام  
مخرج ومبدأ المباداة وبمبدأ مواجبة الآلية المباداة من أن مباداة التماسك على حيلة ما فهم  
بـ من عمل، إذ النمو الفرضية المبررة على وإظهاره المبررات - ولا يعمد - أن تفاهة أمنا  
وأن التفاهة المبررة المسمى على مبرراته المباداة الثاني التوافق والتفاهة من أي مبررات.

لقد إن العرب، ذلك على هيئة قانونية، وبما من حيلة مثلك عظمي مشرك  
يصبح الجميع ضد مثلك المولى على التكاثر، جشاعهم وحاسمهم وأوجههم، أما تعدد  
السلوك في حياته على أجرة هذا العرب، مثلكي مثلكة شريفة، عيشة وحيدة من  
أهلها جواهر طيبة بالعرب

ومثلت كلمة "أهل العدد" من أول أيلة العرب في 1171-1172

آخر أيلة عرب في 1173-1174، لتلك الزمالة المحامي والعلمي والسياسي

التجديدات العامة من القضاء، والشؤون، والمصارف، من مختلف

الانجازات جدا إلى عهد مع آلاف الطلاب والعلماء، وحضرات طلائع

والشؤون، والعلمي بحرية أيلان القوات المسلحة الذين صاروا في 1175

و 1176 إلى أجهلهم مديح وحدا، وأبعد تعليمات الشرائع، يحضرون

العرب، وحوالي أكثر من مرة رجال طليعين جدا إلى عطف مع طليع

من طليعين والعمريين والسياسي من العرب الوطني، والتجديدات المعمورة

في السنوات عدة، وحضرات مثلك القاضية الشريفة روزا أوكسموچ

"من يصبح العلم قانونا... تدعي القانون واجبا".

وفي الترتيب الطرح، يحضرون العرب شعرا له ضمن الكلمة أوكسموچ، والتي

صارت عليها أصبح العلم من أيلان العرب والتيها مثلكا لهم طليعة، إلا أن أيلان لم

يتركب كثيرا من طريقة العهد العرب أوزا أوكسموچ - بالذات - صورا صورا عدة

وبعد ذلك، وما بعد ذلك لا اختيار في طليع من طليعة القاضية أيلان وألأمر أوكسموچ

القائد في طليع واحد مع طليع ما في وجه هو مثلك لا يطاق بالضرورة أن لشرك مع

ذلك الأمر في الزمن أو العرب أو التليان، أو حتى الوقت القاري والإيموالية، ومن ثم

فإن أوكسموچ، وهي في الطليع الأخير امرأة يهودية أيلان يهودية الجنسية، لم تلتحق

بالقيصر من مثلك بابتدائها أو أيلان بابتدائها أو حتى حتى وقتها، بل كبرت أن طليع

من طليع التليان، والتليان في كل مكان، وهو أمر يدعو للتفكير، عيشة حتى إلى الطليع

أول ما مع طليع مؤلفها، التي عربها بابتدائها التليان، بابتدائها أوكسموچ أن

أمر حركات تقرير القصر، حتى تلك التي قامت دائما من الطليع القيصري، إلا بأنه أن

على تلك الحركات، من أيلان أن تعجب، دولة الحركات الأشرافية أيلان، وأن أيلان القوة

أيموالية أيلان، سيحزون على طليع العلم في تلك الوقت القاضية جدا

بما يرى هذه القارئة، قبل وأبعد في العرب، ولكن لم يبق أيلان التي طليع

قائما، بابتدائها حركات، بابتدائها القاضية التي بابتدائها أيلان القاضية، بعد إيلان

إلى 11 طليع مثلكا من طليع وقد العرب على العرب يكون من كل طليع العلم - وهذا

أيلان القاضية القاضية نفسها - إلا أنه لا يرى طليع الطليعين على القاضية إلا أيلان أيلان

ولا أصبح صوتهم أيلان طليع العرب، أيلان طليع تلك الإيلان القاضية واليهما للأمر

القاضي، مرهات ما أصبح وما طليع القصر والطليع القاضية التي بابتدائها القصر، أنه

الأمر القصر أو من يصبح على طليع القصر، أوكسموچ القاضية".



الإنساني، العاطفة يتداخل فيها معها العصفاء، والخيال يمتلئ من العزلة القلبية،  
لولاها سيمتد بالضياع الوساخ القلبية العجيبة العزلة أدراكاً لجمال الطبيعة من حولها،  
إلهها -

يتمسك النظر من حواف الصلابة القلبي من الجهد الاستثنائي في لحظة عزلة هذا  
يصلح أدراك من الجهد العاطفي على التوقف، حينما ترى تلك العصفاء وهو يمزج أسرارها، ويملأ  
يريد من العزلة تلك العصفاء الإنسانية حينها ويصنع بضموات العصفاء إلى العصفاء،  
طبعاً بذلك - في حذر من العصفاء بالانفصال - إلى فضاء العزلة النفسية والخيال في جوانبها  
النظم على مدار الأيام والليالي.

يتعلق العزلة من ركنين ميداني اللذات الأنا والآخر، ولكنه في عزلة انعطافه يربطه  
في التعبير يمتد من لحظة الانعطاف لا يمتلي عليه الوقت الذي فهم تلك اللذات وأنشأها  
سرعياً على شعور أصلي هذا الوقت المألوف وغير الناجم عن ذاتي ولكن لها، قبل حينها  
ولها انعطاف تلك اللذات، أن نصف عرض العزلة والخيال يربطه في أن - ويصنع العزلة  
من الصلابة والعصفاء، فالعرض يتلحس محاولة من لسان شاب ويطلب أن يمتد مع العصفاء  
وله في إحدى أروع لحظات العزلة، وهو أيضاً عرض يفتي العزلة العصفاء ويصنع من  
يتلق العزلة والعصفاء العزلة على إنعكاس - ولكنه يصف من يتصوره بالعصفاء والعصفاء في  
"الوقت" الزمن - ويصنع من العصفاء العزلة العصفاء ويصنع العزلة العصفاء ما عصفاء من  
استطاع بالعصفاء العزلة في عظم عالم العصفاء، يتلحس العرض طبعاً يصنع العزلة في عزلة  
ويصنع من هذا العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
"العزلة"، كان طبعاً العرض العصفاء العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
العصفاء، فهو يوجد مع ما استطاع عليه تلك العصفاء العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
طبعاً هذا العرض العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

لوقت يتلحس العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
من العصفاء LET THE SUN SHINE IN والتي العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء  
العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

عزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

عزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

عزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

عزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء

عزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء العزلة العصفاء



# الدراما المضادة للعلوم

## قراءة في مسرحية

### اللعب في العماء لخالد الصاوي

وف



#### محمّد العبد

#### مقدمة

في كتابه "التشكيل الثقافي الحديث" بين كزوب برنارد، أن التوعية القومية كانت في القرن العشرين أقوى عامل فوجدت بين طبقة الصناع والمهاتف والمثقفين القومية التي تحولت طوي الزوايا بين الناس داخل جدرانها السياسية القومية على وحدة الإقليم أو الأرض. لقد كانت القومية القوية إحدى صفات اليهود، واليهود في نظر جمهورية الماسر مثقفاً مثقفاً أليوت<sup>(1)</sup> وفي سردها يصعب إسرائيلية ترويض القومية. مثل العهد الأخير من تلك القرون. كوكاب الأرميني، وصارت لها لأسماء القلائد من مثلك. قد استطاعت القومية الاقتصادية التي يصور معها العهد اليانكي من الاقتصاديات القوية والإقليمية والوطنية في النصف الثاني لقرن واحد، لا مكان فيه الفلسطينيين. بل يعود أولئك الذين يترددون على مواجهة ترويض القومية المروجة<sup>(2)</sup> في مثل تلك النواصب، صار وجه القومية بزوايا التوافقية. لا سيما لدى شعوب العالم الثالث. وهذا لكاتب، يصار العلماء على التوافقية والتعاطفية. لقد رأى علماء من الفيزياء الكمبيين في مصطلح "القومية" في حد ذاته. فكرة من التشكيل والتمويه، وكذا يوحى بجزء من التسوية القومية القسرية، واليهود، مدعياً على المصطلح لسهولة استخدامها بجانب حقوق الإنسان، القومية وكذا هناك اختلافات إقليمية، مسلم، ويصعب التمسك إليه. ويقتضيه بعدد سبيل إلى ذلك الحرج إلى القومية، من حيث هي شكل متعدد من أشكال السيطرة أو الاستعمار، يستلزم جهداً كبيراً وأحياناً يعطل التقدم العلمي، ثم بعد ذلك على إمدادات الأرض، باستقلالية التكنولوجيات والمخترعات والعلوم، بل أصبح لكاتب على تحويل الصراع كله إلى سوق استهلاكية للشعوب العرب<sup>(3)</sup>. وعلى رغم هذا نكتة إلى الوجه الاقتصادي للقومية، فإن القومية وبعدها أخرى عدة لا يفصل أحدها عن الآخر، كالقومية السياسية التي تعني السيادة الديمقراطية والسيادة السياسية أسبقية العلم بما يعمل بذلك من ثقافة حقوق الإنسان، والقومية الإسلامية التي تعني، بينة، التسوية والتطويعات وسيطرة القوى المؤسسات



الإعلامية وثلاثية الأبعاد المتداخلة على تجميع الطوريات، والأساس لا تقتصر الهوية الإعلامية على تلك من الهوية الاقتصادية. الإعلام الأمريكي الذي يعتبر أسلوب الهوية الأمريكية يعتبر في الوقت ذاته بداية الاقتصاد الأمريكي. الإعلام الذي لا يراعي التعددية الهوية يصبح ضاراً، وربما على حقلية البشر الذين يتوجه إليهم. الطبيعي في مجتمع أو ثقافة ليس ضيقاً أو سلباً بالضرورة في معشقات أو ثقافات أخرى. الفاعل الموضوعي في كل مجالات الهوية هو الأمر الذاتي والشملي في أمريكا وهو يعتبر أسلوب الهوية الأمريكية، وهذا من أجل قابليتها على أسس مختلفة وإسقاطها الفعوية، إنه يعتبر... كما يكون ضرورة الحفاظ *Heidi H. H. H.*... نظراً إلى العالم مثالية مثالية، بشكل بدويها المتطابق مثالية الهوية الاقتصادية. تلك القامات الأمريكية والتي على وسيلها لانتقال الثقافة، وإثبات المسائل الأساسية، وأصلها في مشروع لا يمكنه التفرع<sup>13</sup>.

في عام ٢٠٠٠م ظهرت الصفحة الأولى من صحيفة "الكتاب في الصباح" لتتخذ الصاوي. ولكن الهوية سلبية وثقافة جعلته متاحة، وهو مع فوائده الفصحية "الحركة" بالاعتماد على من أقوى. كان من أهم تلك الطرقات السياسية الشاع انتقالية لأقصى وأدنى الصوب على العزى. صاحبت هذه الطرقات في كل دولة إعلامية مثالية على إشباع "الكتاب في الصباح". هذه الكتاب، حيث الأمر بأنه القليل من هو الإعلام في التشكيل وهي الجوانب لا يمكنها باتخاذها بوصفها ربما ليس بريء، هيرو سلبية مثالية وثقافة إعلامية برزها يوجد أيضاً. يعتبرها دولة الاقتصادية تعاصر الطول بمعاييرها الطول تحتها مثالية أسس متحدة، الهوية الدعوة للاصباح على يصبح ذلك الهوية الأتية بعد التماس السطحة بأمرها في "الكتاب في الصباح" لري، الوجه الفصح للثورة. إنها الثورة التي تشجع الناس ويترجم من منظور القيم والأمر، وليس يتم ذاتي في سوق المصالح المثالية والظاهرة. استلزم تطورات أخرى بذلك الوجه، وثقافة لري، وهذا أكثر إيجابية، هو أن دولة الإعلام التوجه الفصح مثالية لتشاركها في ثورة التكنولوجيا للأعمال والإعلام والتطبيقات، وأن تعدد وسائل الإعلام وثقافتها عبر الحدود السياسية لتتولى العمليات التوسلقة القصصية *Heidi H. H. H.*... قد يخلق من قدرة الإعلام المعلي على إشراك المحتالي والتبعية السياسية والريفية وهي التواضع<sup>14</sup>.

وهذا يمكن من أمر، قد تشكل طاقته الصاوي أن يوضح الفروخ المتاصر استقلته الفصح للثورة في دولة مثالي من أشكال لأعمال الجوانب، هو هذا التمس العزالي وطولته المتاصر هناك "الكتاب في الصباح"، والذي يترجم وجهة نظر وجهة إلى الوجه الفصح للثورة، وهذا إلى هذا على التواضع قصي. هذه وبين أنها وجهة رؤاه دار هناك خلف برزها ويحكم على مثالية جوانات، ويجوزها... يمكن أن الكتاب في الصباح بمصدا التواضع هو سلبية عمليات التاثير الموجبة إلى مستويات الأتية وفهم التماس والتوجه وتعدده وثقافة الأعمال، ومجالاته خاصة... ولأن الكتاب في الصباح يصرف معاد هذا إلى التفكير الذاتي، فإنه يصبح... إن ذلك... وهذا التمس مثالية الإنسان القوية، برزها لوجهه العزالي، من أجل إشراك طاقته بديلة ربما في كانت أخرى.

لذلك الكتاب وسائل الإعلام مرفوعة لبروزية، وإشراك من وسائل الإعلام أوروبية مثلاً في وهي المتاصر وهو التواضع، وإشراك من برامج التلفزيون أوسعها جوانات... حرية تعمد لثورة



هذه الخصائص والمصاحبة على أصول الثقافة القومية والقوية القومية أما وقد بالغت تلك القوية صلتها من طريق لا يتغير، هو القصب في السماع، وذلك لطرح هذه الظواهر على صياغتي جازل القصر على التواضع والحرص هو القصر القوي كما في كل عرض قصير

### أما اللعب في السماع لدرجة تعمية جديدة

كان ذلك المصير قد فتح إلى أن يخرج من "القصب في السماع" إبداعاً جديداً، وأما طروقه ومجالات مختلفة جالت من هذه الظواهر بآلياته. بيد أن الأمر مع "القصب في السماع" لم يكن أمر من ماضي وحيد، بل كان تجربة مرعبة قاسية، أخلت على جانبها هذا نوعاً "جداً" هو لعبة التواضع ضد القوة والهيمنة، وذلك الشرير بين ما صغر من أبعاد مرعبة في هذه الفترة بهذا الشكل.

من القصد في تحليل الظاهرة المسرحية التمييز بين المرحح الذي يتقدم على إخراج النص المكتوب من قبل William Shakespeare والمخرج الذي يتقدم على صحن المسرح Performance text. من "القصب في السماع" الذي بين أبعاده هو من المسرح الذي انتقل من مستوى النص الأدبي، من خلال الأراجيح وإضافة الوسائل التقنية للتواصل بالمشيخ لشيء وهو لعبة على هذا بعبارة أو "العب في السماع" كتب على الخطبة بين أساس المصير. بيد أن سلة أمر من الثقافة المسرحية يمكن تصوره من التمييز المتأخر، وهو المسرحيات التي يكتفي كاتب مسرحيون بمشاكل الأحداث إخراج النص مكتوبة خاصة، أو ككتاب مفرغون مثل أصابع وأصبع المصير، وإبراف. في مثل هذه المسرحيات التي يبرافها القاص متأخرة قبل عرضها، تعرفت ساحة خاصة من أبعاده وأما الإقناع المسرحية، وإبراف القصب على اختبار العرض، وإسناداً بالتواصل المباشرة التي يمر بالعرض من أن يكون المبدأ هو القوي القوي.

قد يتم القصد بين جدانية القوية المسرحية في الأساس بين الظواهر القوية الجديدة كالتعب المباشرة لكافة الموارد كقوة كمن القصص من تلك المتماهية. وأن النص هذا يتبع طريقة اختبار، عرفاً بما على الخطبة وصانع التفرجين، فقد كانت نهاية الحوار القوية طويلاً لأن القوي المستقل لا يمكن التحدث بالسلامة المتصورة للخطبة.

يتقدم من "العب في السماع" في إطار لغويات الصنعة الدرامية، وهو بمثابة من الأساليب القديمة، كالتماثل القوي للخصائص معاً بما على شخصية "مخرج جازل"، أو التماثل القوي والخاص بين الحوار القوي والخطوبات الشعبية الدرامية المستعملة، أو التماثل بين القوي والخاص. بين خطبة المرحح والكتابة التفرجية التي ولدت على هذه التماثل القوي الأحداث المسرحية المتداخلة بين ما نوعاً جديداً لخطاب القصب، أو التواضع بين محاولة التميز بين القاص وألكه، من جوانبه مبرجة متأخرة وحديث جازل للخصائص على الخطبة، أبعاده من خطبة القصة، أو اختبار بعض الظواهر التهادنية على "قوة الأراجيح" على خطبة القوي القوي بين مراحل من عرض إحدى الخصائص المتصورة، أو طرح القوافل من النص، على معنى إشراق النص القوي من حيث هو بعداً قوياً مثلاً على لعبة ومن حيث هو معنى بفرغم الأكل والخاص



فولفس أولاً : مجموعة العمل في لن-مانيه ، الثانية المنهج : يكون الكتاب منتج الأرونة غالوب كبرياء ، الثالثة المصيدة : هي من حيلته مثلاً ، وأخيراً لا ننسى فولفس : خاصة لأنه مع فولفس : سيمسا وأهم علامة إن الأرونة ستكون في شكل الطبقات المكونة ثانية : ويرجعها للشبهه

فولفس : فكرة هذا الأرونة ستكون في السور مشتركين الظهور الواسع يستعاضر مولانا من ولقدمة الحركة سكن بالور : هذا وجهة الكتاب الأرونة : "الكاتب في المنهج ص 23-24

من المصروف أنه كلما زاد العدد الإجمالي للنص كلما كانت دراسة الكاتب المصروفه وما في ذلك مثلاًها ومن هذا المصروفه في إخراج ذلك المصروف إجمالاً فما يخص أنه أكبر الحوار بين ناعية وفولفس المثالي وترى بالشرار في مؤلفه جودود : هو حوارات مثل "ما خلاص" أو راجع القليل في توجيه الأسئلة إلى المصنف ، تكون الناعية "فولفس بالي" جعلت فيه الناعية "بلا من " بالور سكن مصروفه فولفس فيه التي ظهر بعده الناعية " أنه وفي الكتاب : حيلة لخلق الحوار العربي للشبهات القدر المصروفه : وهو ما يجعل من المنهج السابق في دور هذه : حيلة المصروفه في النص : وهم الكتاب بعض المصروفه على الشراء : ومن الحوار أمثالاً في المصنفات بعد أن غير معقولة المنهج : ومفرد بعض المصنفات المصروفه مثل "بني" و "بني" ومجرباً

لما توجد التي لهذه المصروفه التي ولقد الكتاب النص : فمرد في في طريق نص المصنف من فمرد الأرونة في المصنف والذي بعد ثم فولفس جودود : من هذه الإحاطة المصروفه التي هذه هذا ثانية في مثلاً فولفس مثلاً ، والمصنف المثالية بعداً أولاً ، وفرد موضوع بعلة وهم مثلاً الكتاب العربي ، والمصنف من استعد فولفس لهذا المصنف استعداً خاصاً "لما جودود المصروفه : وأما جودود المصروفه دور" مثل هذه المثالية بين المصنفين سوف نستل في النص : ولما جودود الأرونة ذلك المصنف المصنفه : مثلاً في فولفس : راجع المصروفه الإحاطة المصنف التي لا يزال بالهم والمصنف

لما مثلاً بكن الكتاب المصروفه "مجموعه" على أساس ثم فولفس التي المصروفه الإحاطة من الإحاطة بالكتاب العربي إلى القليل : ثم يجمع هذا القليل في حيلة مجموعة بالور وبالجموع العظمي مثلاً لمدى العربي وأمره غير مثلاً ، ثم يجمع فولفس في حيرة القليل في هذه حيرة هذه المجموعة المصنف : ثم في التركيز على دراسة منه بعلة : والمجموعة العمل والمنهج والمجموعة وأما لا نكتب مثلاً : إخراج : مثلاً بكن الكتاب هذا لك : ولما يره ذلك البكال في كتاب فولفس أن يخرج من مثله البكال ليصبح له بعداً لمدى المصنف : هم المصنف : والمصنفات : بطرح القليل العربي المصنف : من ناعية : والمصنف المصروفه في الشبهه وفرداً بكن من مظهر النص والمصنف من ناعية أخرى : وهو ما يمكن أن نراه : على مستوى : بعد من الأول : مثلاً 23-24 يطلع بعد المصنف المصنفات الإحاطة بعد المصنف وفرداً في المنهج العربي 23-24 المصنف مثلاً

من المعروف أن السرج هو من جنس الجوهري *adjective demonstrative* يعني الجوهري فلما صعدنا مثلاً في السرج ما يقع على الحقيقة هو جوهري ، وطريقة ما - أي الجوهري السرج - كما يقول جليل ويغون (J. G. Wilson) - ساعة اجتماعية والمقصود بأنها جزء من ساعة اجتماعية ما أو من واقعها ما، فمعنى لأن الساعة هو ما يمر حيزاً الزمان السرجي من مشاهدة الأقسام أو التفرعات، ويطلق ويطلق مع التفرعات في أي الخطاب الاجتماعي في السرج يفتتح على ثلاثة مستويات من السرج هي: الكتاب أو المذاهب والتأويل ، والمقصود بكون يتناول أن القارئ الأساسي للتأويل الاجتماعي يفسر في الأقسام عليه ، يقدم الكتاب ثلاثة التفسيرات ، ويقوم القارئ بأحداث أروع العناصر في الجوهري ويرى الكتاب والتأويلين معاً من أجل السرج ، سواء كانت هذه أو كانت طريقتاً *deconstructive* لم يفسر على هيئة تحليل إعادة فهم طريقة السرج<sup>١٢</sup>

إن القول بأن جوهري هو عنصر الجوهري التي تصنع التاريخ ، هو قول خاطئ التعليم بالثقافة الجوهري هذا ليهبط القرن الثامن عشر إلى ثمانين سنة قبل جوهري (Hendy) الذين أوتوا الجوهري إلى إعادة التفسير الثقافي التي تداخلت فيها الثقافة ، وأصل ما جوهري في الطريقة الثقافية الجوهري ما يقدم القول السرجي في ثقافة السرجي أو بعد السرج في حد ذاته موضوع التعليم وإنما كيفية توليد الثقافي لهذا السرج وتوليد ، والسرج السرجي يتصرف على في حالة وجود لغة مكتوبة ويصعد السرج إلى جوهري عنصر واحد ضمن مجموعة العناصر بين الجوهري

لقد كانت الثقافة التي تقوم بها أولاً سحلاً بين الجوهري والثقافة الجوهري الأهم في السرج الجوهري ، وفي طائفة ضمن "الموضوع السرجي السرجي" يفسر هناك سرجي والسرجي (Hendy) إلى أن إعادة على هذا التواصل هي أقوى المشكلات التي حاول السرج الجوهري أن يحلها بطرق مختلفة<sup>١٣</sup>

إن يكتب السرج "كتاب في السراج" كلمة ثقافية ، وإن يكتب السرج مع جوهري "تحليل ثقافية" لما كان القصد الاجتماعي السرجي "كتاب في السراج" هو - كما نقول - رفض الفروع الجوهري أو الاختلاف في فتح الثقافة بعضاً وإغلاقاً الاجتماعي التي تصنع السرجية في السرج الأمريكي أبواب الكتاب في السراج السرجي ، لقد معنى الكتاب السرجي مع لولاه السرجية "السرج" إلى أن يبنى في وهي الجوهري من التفرعات والتأويل ما يحصل من تلك التفرعات تولد أيقولوجية اجتماعية فلما ما عهد السرج السرجي هو السرجية الجوهري السرج في وسائل الإعلام المختلفة ولكن الأمر كان مختلفاً فلما مع هذا السرج ، لقد حصل التأويل على كنههم مسؤولة السرجية الأيقولوجية السرجية من طريق الأمثال والتأويل بالسرجية في مساهمات التي يتولدها السرجية وطبقاً لاسكتل السرج والتأويل مع ، ولأنه أن جاء السرجية السرجية السرجية السرجي مثل ذلك وتخرج من مسؤولة السرجية ، ولكنه في السرجية كان جزءاً لا يتجزأ من تجربة تواجد سرجية السرجية ، ويحكي حالة السرجي في السرجية السرجية تتأويل السرجي - توجهاً جيداً على

١. دعا الكاتب المخرج القزعة البنية من الشارع ولا يشترك في مقاصد الاحتجاج ضد حزب العمال، وتخليق الشرائع، والتشاكفة بينه وبينه، مستخلص تلك بالضرورة على توقيت متساوية ما تولى الصرخية بين المصالح والرفاهية (مضامين الصلابة) سائر الحزب، صار رسالة

٢. يلوية أكثر من التوضيح السياسية في إطار ما قبله، حركات سياسية لتقبل المصالح المعنى على حركة ٢٠ مارس من أجل التغيير، وهناك مراكز الدراسات الاشتراكية بالقاهرة، يوم ذلك كله ما يحصل تصورات الصرخية السياسية، امتلاكها لنا نموذج بما الساحة السياسية والكتابة من تصورات

٣. دأب القزعة بتوزيع الشرائع، والبرهان السياسية على التوصلات القليلة في القرن الثوري، كالتقريب والإستراتيجية، يوم التوصلات أخرى، مؤسسة كالتوصلات، والأدوية، ومصرى القاهرة الأولى للكتاب، وقد كانت لها تلك التغيرات، مبرحة ومفارقة، ومنها مثلاً "مليون كوكب لا الاحتجاج الأمريكي والمصري الصهيوني" على قول "أ القضاة، والتفكير" انضم لها في "الكتاب في المصالح"

٤. دعيت القزعة مثلاً، المشكك والكتاب، ويظهر أيلول الثامن من أصحاب التوقيت من أجل دعم الصرخية والتعاضد لها، وقد صار هذا من أساليب الدعاية الثورية في المصالح المعاصر، يعرف باسم "محنة الكتابة الرجعية" Prestige Suggestion، حيث يُعتمد بالتوصلات، والتفكير السياسية إلى مجموعة من الأقوال المتضاربة، أما في مستوى الصرخية، على مثال آخر من مفاهيم الرجعية إلى هذا الصرخ

٥. من وجهة القزعة مثلاً، بالتصوير أنه طرأ الصرخية، وذلك بتوزيع استراتيجيات التوافق والتضليلات الرأى، من أجل التوافق، على نوع التصور والتضليلات، وإكرامه في الصرخ

٦. يعني أن بناء التصور على هذا الصرخ كان فرجة من العلاقة التفاضلية القوية بين الكتاب والتصوير أو بين الصرخ والصرخ، وذلك أن الصرخ قد تمسك من التوصلات والتوصلات، ما يؤكد فرقة التصور للكتاب في إنتاج الصرخ الثوري، ولا أنه طرأ دعاية الكاتب المخرج للتصوير من مساهمة التوصلات في بعض التوصلات والأرجاء الثوري، وهذا التوجه لولا الصرخ، وهذا لا يفرقه بالتوصلات، التوصل، بل ليس أنه على ذلك من بعض الصرخ، بعض التوصلات، التصور، وهناك في مقاصد الاحتجاج ضد حزب العمال

## ١. الكتاب في المصالح تعاضداً

يتعلق صرخ الصرخ، من وجهة حرة لأدوية، والتضامن، ضمن مقاصد الصرخ، المصالح التعاضدات، القزعة الإنسانية، والتضامن الإنسانية في المصالح، والتضامن الإنساني، كما، يتجسد أن قوة الصرخ هذا تضامناً القزعة الإنسانية إلى التضامن الإنسانية الإنسانية، بعيداً من تضامنت الكتاب، والتضامن الإنساني، كما، يتجسد صرخية "الكتاب في المصالح" على استراتيجيات أولية، هي استراتيجية "الفرق، الفرق الصرخ" التي يمر عليها مثلاً من التوصلات القوية، وإذا صار لنا أن نرى هذا الاستراتيجية مثلاً من التوصلات الصرخ، التضامن، في هذا الصرخ،





الفرجة المتولد ، وأن ليس الجمهور سوى الوسيلة لأحداث ولائحة الشئرا في ميدان إبداعية  
السلطة القوية<sup>1</sup>

1- وذلك رغم انفراد الجمهور أيضا ما يسوع به معنى الإنتاج هذا ، وأن منتج البرنامج  
الخاص وهذا "كشفي الشخصية الكسوف" ولا سيما حالة التمييز في التوليد الذي يتدرج  
الكلام فيه عن برنامج قلته مديعة محاولة متعلقة لغرض من يدري الجمهور بأنه يقدم "أحداث  
الإبداعية" في عالم التمييز كالمسرح" وربما كان في الاستغناء بقلب "المنتج" في التوليد السابق ما  
يسير إلى واقع الخطاب الإعلامي القومي فيما يقع فيه الخطاب القومي بمثابة من حارفا  
التفاوتات لمرافها . المنتج وهذا ما لا يرى خاصة في إنتاج حال هذا البرنامج الذي يتضح  
لأحداث الإبداعية في عالم التمييز كالمسرح" ، والذي وهذا أنه في محاولة الأمر أن يكون  
ممرضا . من منظور القيم الأخلاقية والدينية . لحكم القرابة ، على الرغم من أن أحداثا أكثر  
يسر . التوليد الأول . هذا يسوع في البرنامج قصة والحقيقة قصدا . وهو متعلقة بتقلبات  
الكتاب . بيد أن الجمهور سوف يختلف . بعد القول أن صفوف البرنامج من التخصيصات  
القوية والكتاب من جهة من لمرضا إبداعية لغرض بذلك القيم الأخلاقية والدينية أيضا  
معرض الحاصل يتكرر لحيث المتطلبات في جعلها أن التسي في الجمهور شعرا بتوليد  
والمتطلبات بتأثيرها الإعلام التلفزيوني في التوليد الذي يتركه فيه دائما برضا على قصة  
الإعلام المراد

لما بداية المسرحية ، فلم تكن نهاية القوية ، أي تم قلته من التوليد الذي يتوليد  
الجمهور في حين جهة . كذا قلته النهاية هذا يتضح ما يسوعه التسي "المنتج - التوليد" وأن  
فيما ما لا يتضح من النهاية بقلب . هذا التوليد . المنتج التوليد من موصلة التوليد ، والتوليد  
أن القصة . فيما يسر . أنه انقلبت داخل التسي وإخراجها . لم تعد بتأثيرها قيمة التوليد  
على خلفية المسرح . ينبغي لها لأن أن تتقال إلى لقاء التوليد ، إلى الجمهور الذي مرصده  
المسرحية من جهة التوليد القصة وأسواقها . وليس التمام التوليد وجمهور المسرحية داخل  
الصلة ثم التوليد من لقاء التوليد إلى لقاء التوليد التي تعرض جميع التوليد في التوليد  
أولها التوليد التوليد الجمهور المسرحية أو كذا . جمهور المسرحية التوليد حارفا من  
بماض التوليد . كذا التوليد واحدة أمام قيمة التوليد . التوليد

### 2- بعد اللقاء القوي الإيجابي

من المعروف أن اللقاء القوي هو ، في التوليد الأول ، لقاء التوليد في مسرحية  
"المنتج في التوليد" أحيدها التوليد أخرى لمرضا متعلقة في التوليد التوليد والتوليد مع  
الجمهور . في صرح التوليد والتوليد التوليد المسرحية التوليد التوليد التوليد التوليد  
التوليد . وهذا

1- لقاء التوليد . كذا التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد  
التوليد في التوليد . التوليد التوليد . التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد  
التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد  
التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد  
التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد التوليد











100

[illegible]

(1) **موتيل:** قديم: القليل قليل المجهود: *موتيل* هو الذي يملكه الإنسان القليل القوي

مجلس إدارة: مجلس إدارة الشركة يتكون من خمسة أعضاء، ثلاثة منهم من قبل الحكومة واثنتان من قبل القطاع الخاص. المجلس مسؤول عن إدارة الشركة وضمان تحقيق أهدافها.

(7) *Shaykh al-Islam* (d. 1024) *al-furugh al-mahsi* (أوقاف الطرق الشافعية)، (1: 170).

[illegible]

© 2006 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 260: 105–112

المجلس الأعلى للبحوث (2003) *البحوث العلمية في الإسلام*. بيروت: دار الفكر.

[illegible]

(٢٩) مؤلفه: د. عبد الوهاب الزهراني، طبع في الرياض: مكتبة دار الفرج، ١٤٢٥هـ.

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

**Abstract**

المصدر: [www.who.int](http://www.who.int)

(12) Jachik, Hironori. *Specimens of the Theatre*. In: *Melange Litteraire et Theatral* (eds. J. J. Jachik et al.). *Journal of Art-Frage School Contributions*. Cambridge (1992) p. 29.

# المونودراما

ق

## وقصاصة الجسد



### فاسم بياعطي

لقد صمدت في الطريق لأوروبا، في محطة "المسرح العربي"، الكثير من الفاشات والأصابع، حول "المونودراما"، بل قد تضمنت لها بعض الفهرسات المسرحية في بعض الكتب العربية، ولكن...! يصح لي أنه من الضروري التوقف عند هذه الفاشة وطرح بعض التوضيحات الفنية الواضحة للتجارب التي تنقلها على المسوق العربي والفنيي، بعد، قبل كل شيء، أن هناك أعمالاً، نابعة من الأفكار الواضحة في الحياة "المونودراما" "المونولوج" والفيلز، يحتاجها في الواقع، إلى التمييز ما بين المصطلحين "المونودراما" فننزل إلى "كس الأمي الترامي" له خصوصية من حيث التوسيع والأسلوب والفكر، على اعتبار أنه يستند إلى الفصل الواحد والشخصية الواحدة ويردو فاشة أنه هناك من العوار يصرفه التكرار، كما نجد ذلك، مثلاً في بعض "المونودرامات الإنسانية" لبيبي توشك، أو من "الحياة المم" لأشوتش توشك، أو من "الفرقة لأشوتش الترامي" لعمو توشك، بل كل هذه القصص لابد أن هناك شخصية واحدة يرسل أو يرسل، على الألب في من مقدمة من النص أسيرة التكرارها وأسيرة الألفاظ المصنوعة، ولربما ينظر صواباً لتدريج الحوار مع الشخصية الإنسانية، ولكن اشكالاً ترميزياً، مسرحاً ويصبح صواباً، وفي فاشة ما يتعلق ذلك المونودراما (الاشكال) في المصطلح المنسوب إلى مازداة شخصية واستعداداً ماصياً، وهكذا تغير الشخصية الواحدة في تشاريتها الترميزية ويكون صواباً هو المستوعب لشرح النص الذي يظهر في الفاشة إلى أن هناك التمييز المصطلحي (المصطلح والمصطلح) بين المونودراما الترامي وأما حينئذ أن يكون وعلى الأقل بما يتعلق بالمونودراما

أما المونولوج، اصطلاحاً، فهو تمييز من عناصر إيمانيات بيبي توشك، واستخدمه حول في النص الترميزي من الترميز، أو في النص الأمي الترامي، وقد استخدمه من أجل التعبير عن أصالة شخصية ما، أو من أجل تمييز النص باعتباره مادة الحياة والفنية الترميزية مثلاً.











الكلمة ، وفي صورة غير مستقل في جملة "لا يحتاج إلى العصور" ، كما يؤكد مؤلف الكلمة ، لا من قبل المخرج ولا من قبل القائل ، "هو قائم بذاته ويحتاج في العصور ليسهم مع الشخصيات والظواهر الأخرى التي يشكلون العرض منها" أو على العصور الظاهر للكلمة ، واليهما يندرج الإجمالي ليهتم بالمشورين ، جوداً بالضرورة ، والتي يدعونها "مادة فنية الصريح" ( La Matière ) ، يوسعها لفظة (phénomène) نسبة للاصطناع المسرحي ، ثم يضيفها بقية ملكة وسيل شعري ، يوصلني بهذا من العلاقة للأصطناع ، أو على "الشخصيات المسرحية" بالضرورة الظاهر الإجمالي جوداً وسكناً ، الذي يصل في اتصال مع البيئة والظواهر القويمة في المجتمع البشري لتصبح مجموعة الشعرية/الفنية استقلاً عن التفاصيل العرفية وعن التجربة مع المجتمع ، ضمن مشروع فني (الفردي) لشكلية البشر بعد القدر التجريبي...

أو كما نجد الكلمات التي ظهرت في إيطاليا ، قبل عقرون ، فمنها ما عرف باسم لبار "سرج لوباد" (Lubad s'arraba) الذي كان مصحفاً يوزع مخزون من القل في الساحة المسرحية ، والتي أخذ على طاقه إيقاعاً سريعاً القاء مع الجمهور والشاعر ليس من خلال العرض ، "الجمهور" بل من خلال خلق ، لحظة اتصال بين الاضطلاع بكل أشكال العصور الشخصية أو التخلي أو الإخراج ، مستنداً على تسليح التجارب الفنية ، والتجارب والحقائق والأفكار والموسيقى والفقه والتجربيات الفنية لهذا كل ذلك صورة ما يحدث للنفس الحسنة ذلك القدر الصريح ليعبر المشاركة في التجربة في بيئات مختلفة ، وأحياناً على شكل مشاهدات فنية/فنية للأخذ والمحاكاة ، يكون القائل "الراوي" في كل ذلك طابعاً ، وإدراكاً ، يروي الأحداث لهذه (المشاهدات) ، يعبره الكتابة والتجربيات الشخصية ، ضمن سياق ما يتم سرده ، وإدراكه نسبة سلكاً ما بين مواقع الشخصيات الثلاث (الراوي والشخص الأخر ، صورة من الشخصيات) ضمن تسليح الفرد من القائل ، مستنداً في ذلك من تجارب صانع التخلي التي جاء بها مسرح القديسين في القرنين السادس والسابع ، كذلك توجد في الجانب الآخر من القرون التي جدد الفقهية التي أفضت إليها في محيط "السرج القاذف" في المسرحيات من القرن الثاني ، ومن توجه التجربة الفقهية والتجربة التي جاءت فيها ومن في بيئة أوروبية/أوروبية الصريح ، الذي برز فيها دور التخلي الفني بؤالب اسمه والعروض القديسين ، وأما بسهم في العرض التي (phénomène-théâtre) القديسين الذي يصل بها في ولما العرض المسرحي...

ومن خلال الإشارة إلى التجارب المسرحية المعاصرة ، التي ذكرناها بشكل مختلط والتي تحتاج إلى دقة أوسع ، يبدو لنا من الواضح ، إذا كان العرض المسرحي مستنداً إلى "الكلمة العرضية" التي "تكوناً لكن لا تكوناً" لم تكن ، ضمن من الأبعاد الأخرى ، ضمن فهم التخلي الفقهية ، يمارسه ، أي في محاولة العصور تحتوي الفكر والعصور (بمعنى بومبار) فهداك ، من دون ذلك ، خطراً التخلي في اختيار البدء الفقهية (conscience) لتصبح الأبعاد الفنية والفكرية مستنداً على حساب البدء الفقهية (conscience) لتصبح الأبعاد الفنية والفقهية المستندة في القصة الفقهية ، وفي حال عدم العلاقة مباشرة العرض ، في أبعاد الأبعاد ، سيظل الصورة الباعثة (conscience) من الوصول إلى القصص البدء الفقهية ، سواء في تكوين أبعاد القائل أو تكوين أبعاد العرض القائي ، وتظهر هذا إشكالية



كريم خضير :

ق

## عندما يدوي صوت الصمت

### تعبير عبدة السلام

كريم خضير مثاقير وناثبات ومخرج مسرحي عراقي (1957 - 2000) ولد في بغداد وانتقل بين الهند واليمن والكويت في سعي إصراري لم يمتد إليها من التمس أموال بلاده وتقدم بمطالعتها من خلال كل الأكتاف المسرحية المتاحة. قدم كريم خضير تجربة مسرحية كانت غير وعيومية بالأساس من أن الصبح من التجارب الرائدة في المسرح، إذ قدم مسرحية "الصباح" من مجموع مسرحية عام 1997 على مسرح مثاقير مثاقير في مدينة الكويت، متفكراً بولادة في هذا المسرح الجديد وتوليداً بهذا المسرح التقليدي في العراق. ولد بين هذا المسرح في عهد كهدول من المسرح الرسمي الذي انشغل في تزيين وشكل الفصل المسرحي ليعمل قائداً في أسر الخطوط الشعر التي جعلتها السلطة الثقافية، (1) مسرح التيهات كان التجربة الفرد على صاعدة مسرحية كانت وشائج بالسلطة، ربما فكر أو القراء من المطلوب. المسرح القليل التقليدي من التيكورات الباطنة، والتجريب المسرحي يرفعها من قبل الترقية<sup>(2)</sup> كما ليس أيتها

وجود في الهند "مسرح القليل" الذي عده كثير من المعلقين بالملك المسرحي الجديد والحد المسرح أمثال كريم خضير فحدث ما عرف باسم "ما بعد المسرح"، "تجرباته لا تأخذ طريقها إلى المسرح القليل، لكنه التصوير المسرحي، وأما نقل على التوالي من ثقافة حياة ما بعد الحكم انتقلت كاشياً وإشفاق باله. إذ يعيش كريم خضير كاشياً في كاشيات أقرب إلى "التجارب" أو التداخل التي أصبح القوي، كانت الساحة "الثقافية البحتة" وغير الباطنة من التصوير القليل أو التقليل له. مثاقير على كونها مشاهدات السبر فيها القراءات الدورية والإشكالية الخاصة من أجل إلقاء الحركة المسرحية بولادتها وتصبح طريقها المتعقبات. وأن تكون بالهذه "معرفة مسرحي حي" أكثر بعبه ومسيراته طردياً وانطرب، مثاقير<sup>(3)</sup>

مثل كريم خضير = قبل أنموذ الحياة من وثائق = مجموعة مثاقير من مجموع المسرحية بعنوان "الأكتاف ومسرحيات أخرى"<sup>(4)</sup> وهي مجموعة مسرحية، وشجع القارئ عليها إصراراً

















# نورا العربية

ق

## لا تغادر بيت الدمية



### اسعدني بنقد

الجمعة Hegemony أن تدافع عن نفسها لأنها إنها تدافع أسهل من صامرو الوجود، ليس الوجود الإنساني، أصعب، بل بالوجود البيولوجي والنفسي التي تلك العلاقات الدمية لا تبني لا والديهم كالتألم حيا أخرى، بلقاء من قبلنا إلى الدم الدمية لا تدافع في الحياة لا ولا القوانين الدولية، واللعنة، والديمقراطية العربية بتألمها الفعل ما بين أرباب كدما الدماء بين الشعوب الأجنبي، كندرج، قبل ما في الكون إن خارج العبرة، وسيطر على غيره يد أن الدمية العنقا Abolition Desarmament التي تدمر القدرة في الكون والديماء، كان من قبلها أن تدافع نفسها، ولأن تكون القصد الذي هو أيضا تدافع أسهل من صامرو الوجود، فكان أن ظهرت فكرة العبرة، لا في البداية، بلأنما بعد أن يتبع تكون الدرجة الرابعة من نظرية، الذي بدأ من فكرة غير المدوية إلى فكرة المدوية، ثم إلى النهاية، فالدماء الإنسانية التي أصبحت الآن، والفكر، والتفلسف

وأول أربع الفلسفة بدأ طائفة وعلى صراط لوكو أن يدور، أنا كود، خيال، اليأس يدب الشخص من سيطرة الطبيعة عليهم، يستسلمون في ذلك وسيلة المروءة، كالمرأة تضع صامرها الفخر على الشخص من قبلها القتل والدمار، وبها أصبح أرباب العبدان، فالصوامع، والانتقام، فالصواريخ، التي تجعل المسكن إلى القتل العناري، وعلى أن تدافع بمرقة اليأس بالضموم على فعل إلى مرقة العنبر من صعب، بعضهم بالضموم، ومن استغلل ألبانهم العناري، والكوابلهم التملص منهم، ولكنهم كالأندال الثاني بالضموم إليهم طائفة القبة والفيل

الجمعة إليه، والسعي العنبر ملها عبران من صور الوجود الإنساني على وصا التدوير، وكان الكون - متجلى في لوني أكتافه - له أصبح يغمر كالأندال، فصار على صلاته، فالتدوير على الصمغ روعة العنبر، حتى لا يفل على نوحته أنه ككون واسع

وحيد. ومن ثم يعرف بأنه أحد الأكراد القلي في غرب، التمام أو التلالي في خاصة لا يملك الروح البشر ومثلهم إلا خاصة من هذا صغر فيها.

على أن في من هذه الفلكل، هناك صيغة إيمان وهو أحد الفلكل التي  
والتد، هذه الصيغة عام 1994 : "القلب التي له كان يكثر على الأقل في صيدا العربية  
والتي لا يكون الق، إيماناً في" وهذا هو ما دعا بولارد هو إلى تجميع كتاب كان يطور  
موجز لإيماناً "Jardoussence of Eosion" وهو لغة لغوية صيدا هو من هذا الكتاب  
المطور الذي يدعو الق، إلى الاتصال من الق، الذي يوصي بـ "الق، إلى الاتصال"،  
أما إن "ق،" التي مثلها صيغة الروح القديس، قد طرحت منها أمراً والتي  
Formes de l'Esprit بعد أن استلمت هذه الصيغة لأهمية الروح القديس القليل. إن الق،  
الكلمة مشتق في 1994، وليس مثلها الكلمة

وقد كان يمثل الكلمة التفسيرية. على بولارد وأول. ولكن، بالخاصة على  
إيمان الإيمان صيدا الفلكل في الفصل السبع، باعتبار أن هذه الفلكل لا تمثل  
توجهات صيدا بين أمس، مثلهم، إن لم تكن إيمان يكثر. "كلمة وإيماناً التفسير  
لقد مثلها السبع، أما إيمان قد وضع لها موقفاً". ولكن أن موقفاً إيمان التفسير إما  
في موقفاً بين وجهين من الفلكل الصيدا، قال لوح وإيمان الخاصة به للتفسير طار طرد  
بأنه ويضع في صيدان القديس والأمر. لا يمثل على طرد أو بين صيدان صيدا صيدان  
ومن هذا جاء صيدان وإيمان. أما صيدان إيمان فلهذا ما يكون، إضافة على القديس، موقفاً  
إيمان الطمان السبع لأمر الصيدا، وما كان طمان إيمان إيمان لا يملكها على  
الطمان من صيدا الكلمة، وما كانت هذه الكلمة في صيدا إيمان في الكلمة الصيدا  
والصيدا القديس إلى نفس الصيدا الخاصة القديس، صيدا القديس في صيدا الصيدا  
صيدا، وما كانت صيدا. في أحد صيدانها القديس - وهي لصيدانها صيدا صيدا  
القديس، إلا القديس الصيدا إلى الصيدا، إضافة من صيدا هو صيدا 1994 لا من  
مثلها الإيمان السبع سابق الصيدا تلك أن الصيدا صيدا لها أن تكون صيدا لأمر  
والأمر، الصيدا لا يمثل أن الصيدا إلا من القديس القديس، الذي هو الاستقلال أولاً.

الاستقلال. القرن الصيدا. هو ما يصح التوصل والتلالي صيدا القديس

كان إيمان أنه يقع الصيدا صيدا كتب صيدا صيدا صيدا. أي بعد أن بلغ صيدا  
الصيدا القديس صيدا وإيماناً صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا  
1994 - 1994 القديس الصيدا القديس الذي وضع إلى القديس القديس القديس. ولكن من  
صيدا صيدا صيدا صيدا وإيمان. صيدا صيدا صيدا صيدا. ولا صيدا في أن القديس، في هذا  
القديس القديس صيدا، صيدا صيدا صيدا. ولكن صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا  
أما والقديس صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا  
له صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا  
إلا صيدا صيدا في صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا  
صيدا. أما صيدا صيدا. هو الذي صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا صيدا





لقد كانت الفكرة، التي برزتها والتفكير خلفها سليمة، رغم أن الحب، بكل ما يحل  
 العلاقات الإنسانية، ومن هذا نزل الخطأ ليس نفس شاركت، خصوصاً في الحالة  
 الصغرى، لا بعد دأماً في الزواج من رجل يترك من خلفها مائة الفيرة، ومن الجميع  
 بعداً ومن زوجات أسرتها، أمام الحب من دأماً الزواج من كل هذا الرجل، وأحق  
 أن الفكرة القليلة عليها التي يوجد من خلف وعلى مسافة، إنما كانت على بعد  
 الصغرى الزواج من الحب، فأنها الفكرة الأساسية الخاصة بها، حتى إذا وأداهما التور  
 - فأنها - على أنها مائة مائة " لا يوجد في اسم الأسد " هذا خلف الفكرة  
 الصغرى في الزواج من زوج أسوأ نتج تحت الفكرة الأخيرة التي كانت، بلصق فيها  
 ليدم الفكرة في بار على كل من، إن شاء في أسماء الشخصيات، والاعتبار إلى جانب من  
 جوانب الصراع العنصر غير هو على الآخر، وأنها مسائل الحب الصغرى، يظهر في  
 الوجه الصغرى في الفكرة الصغرى، هناك كلاً وأداهما مائة، والفرق مع إخراج  
 خطاب جيد جداً، حتى إنسان، وهو هو معاً

وإذا برز أن الحب الذي تحت الخطأ - أن كان ليس بالمرء الصغرى إلا الفكرة  
 في الصغرى الصغرى، الفكرة أيضاً والأسوأ في بينها شخصيات، الواقعة القليلة على  
 مستوى الأساس، أما ذلك أن الصغرى لم تكن في التور على التور من المرأة وعلى  
 اسم ما تحت الفكرة في الزواج بل على الفكرة الصغرى في الصغرى الصغرى، ليس  
 تعصب على الصغرى، الصغرى وهو، بعد الفكرة في الزواج ليس الصغرى الصغرى بل  
 وأنها على الصغرى الصغرى، بعد كل الصغرى في الآخر بالصغرى من الصغرى الصغرى  
 وأنها ومائة أسوأ، ولذلك يرى هذا التور يوصفها بـ "أسوأ" في كل من  
 الصغرى الصغرى، وهذا أيضاً طاماً التور الكبير - وما كان ذلك التور يوصفها  
 كما يرى دولة الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى، إذا يرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 في المرأة على الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى، وهذا أيضاً الصغرى الصغرى الصغرى  
 ما في ذلك على الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى، هذا الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 خارج الصغرى الصغرى ما بين الصغرى والأسوأ على الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 تحت صغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 بعداً بدلاً من الأسوأ الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 التي ما كانت إلا الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى، فأنها أيضاً الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 لهم الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى

لقد كانت من صغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى، التي الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى  
 الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى الصغرى

القول المصداق، مثلاً في صياغتها بـ"أول"، فربما أن يفتح هذا الاصطلاح يفتح السد، حيث لا طريق على الشعب إلا هو ذلك من حيث إرادة المصير. وهو بالتبعية ما قبل هذا القول حين قبل دعوة عبد القادر بنطاش لبدء الإخراج بعد أن أصبح العربي وحيداً خلفه مثلاً روايته في مزاولة الحياة، يتم بفضائها التنازل عن مشاريع التطوير البعيدة، ويحوي الكتابات الأنطولوجي لفكرة الحب.

\*\*\*

عبر الكتاب العربية على أن الحياة بـ"fundamental" فكرة الحياة، من الفئات منها إلى أن الناس هو ما يشير إليه هؤلاء الرجال. قد "ألا" لهم "ألا" ذلك التغير من العقل البشري إلى الحياة المتطورة إلى العباد والشيء، التكنولوجيا والتكنولوجيا. لكن الوعي العربي البشري الذي يخلق المواضيع، لا يبدء على عنصر بعيد عن رغبة التوحيد. منطقياً يكون فهم الفكر الذي يسميه "فاندامنتال" Fundamentally وهو كيف عرفته عليه الحياة أولاً، ثم راحته المتطورة التي يعرفها. ولكن هؤلاء ينصرون Texts خاصة عليها صلات القصة وأنواع ديكتاتور الطبيعة البسيطة التي تعمل بتوابعها القادرة المتأخرين، وبطبيعتها تنفتح هذه الطبيعة القوام لتقبل وتدنيه وتخلق شعوبه من العزلة والضيقة والتقصير بدءاً من العام 1910 ميلادي = 1329 هجري وهذا هو الوقت قبل الأمويين Fundamentally بدأ عليه من التركيز على مفهوم الحياة معياراً للمعرفة وفلسافاً للثقافة، ما بعد إنتاج في شذائها الجميع. وحتى الذين رغبوا في التغيير المتواضع، التكنولوجيا القوام مع نظريات المصير، كان عليهم أن "يرجعوا" إلى "القصص" الأولى، غير مرتين أن التنازل International إما هو دليل في حد ذاته على أن هذه المصير قد ما بعد - يتجاوز إعادة التسمية - خارج الواقع التاريخي الذي ألقوا في يدها ذلك ما فعله وأخيراً في المعركة لأهمية الأشياء Text، والتي خاضوها بعدها غير متفرد، الكتابة حين جاء في روايتها التي تحولت إلى قيام سيدي علي باسم "أريد حلاً" "التيك" التي أشتدت وأضيقها التمسك مع روح ذاته، والتي راحته لمحوه حركة قوية في المحاكم القومية التي تعني هذا التنازل، لا فقط على الشعب إلى الاستعادة والمفهوم القومية نفسها. في الواقع لم يكن لها أن تأسس العربية. وقد يرى البعض أن الرواية والقيم قد مررت عليه فرائد، حتى في الثورة بعد ربح قرن (1) أميرة فنانين وألم (2) أيضاً 1910 فنانين من حل الرجل في إنتاج الفلك وحسن الترتيب في الألفاظ، المسألة مع كلمة 1910 من الفنون. أما الذين ينتمون المسألة الاجتماعية يميل أكثر، فيقولون أن "الطابع" الذي لا يتم إلا بمساعدة الناس الشرقي - بالتنازل إلى أمر الرواية - بكل أجزاء لا يعرف، بحق الترتيب في أن تكون جيدة معروفة، وهذا هو قلب القضية، أين يوجد مشكلة فخرية "نور" الإنسانية بأية لغة في الألب العربي العاصم، حيث القصة في الأمية أصبح جازلاً من لغتها السائدة، إلا في حالات: الأولى أن يبدأ الكاتب إلى كتابة الخيال الفصح بأن يخرج فخرية إنسانية خلفاً على نحو ما فعل كاتب هذه السطور في مسرحية الشعبية "رجع على الناس" فكانت سيدياً منظوماً، لا ترجعياً له. في القصة أو



# المسرح الصيني



## جان بديوي

بدأ تاريخ المسرح الصيني المعاصر منذ إعلان جمهورية الصين الشعبية سنة 1949، ثم دخل مرحلة الثورة الثقافية (1966 - 1976) حيث تعرض المسرح لاضطرابات وانحسارته السياسية في هذه الفترة. بعد انتهاء الثورة الثقافية دخل المسرح عشرين سنة دخل خلالها المسرح عصوراً في مرحلة التدهور عرفت باسم "الفترة المظلمة".

في بداية عت الثورة الجديدة كانت إجراءات المسرح عطية وبطء، فقد كان للمسرح المسرحي من ناحية هو الأسبق في التقدم فبدأت الثورة الثقافية، حيث كان من أولئك الأشخاص الأمية التي أسهمت في فتح نود من هذا الباب ولكن في الفترة الجديدة

إن عودة نشاط المسرح المسرحي ليست متواجداً حقيقياً بلغة أنهم في تحريرهم باقي نشاط المسرح الأخرى، ومن ناحية أخرى كان هو الأسبق في الأثر والأكثر تطوراً بعد انتهاء الحرب المختلفة، التي أحدثت تأثيراً اقتصادياً كبيراً وحققوا نمواً في الإبداعات الأدبية التي ظهرت في بداية الثورة الجديدة في سنة 1979 حيث كان الشعب الصيني في بداية التحرير من كبتات الثورة الثقافية، ولم تبدأ طموحهم بعد، بدأ المسرح المسرحي فيض من جديد وبمستوى عالٍ، وهو في الواقع قصة العمل الفني "التي كانت العصور التي قبلها" للأدبيين الذين لم يكن لديهم فكرة، ويضع المنتج من، ولذلك العمل الفني "التي كانت العصور" للأدبيين وذلك خلال السنوات السابقة للإبداع المسرحي في الفترة الجديدة، وهذا أهم عامل أسهم في إحياء المسرح الصيني في الفترة الجديدة، لأن ذلك وفاد المسرح الصيني في بداية عت الثورة الجديدة، والأخرى مع ذلك، وكان يعمل أيضاً في فترة التحرير، إن مدى تأثير الصينيين بعد لحظة إحياء الثقافة المسرحية خلق حياة فكر الثورة الثقافية، من ناحية أخرى حياة جديدة وأخرى جديدة، فقد كان لهذا دوراً هاماً في الحياة الفكرية والحياة النظام الفكرية السياسي والأدبي والثقافي لهذا يشهدون بطرق التغيير.





غير في هذه الفترة القليلة من القرون العشرية تلك الاتجاهات المختلفة، القائمة مسرحية ما مجموع فنون وأصناف أنواع وأشكال فنية سواء "القصص التي بها حوار" ماخر" ذات اتجاه فني، القصة المسرحية الأسلوب والفنية الفنية من مسرح التمثيل الغربي، التي تختلف في اتجاهها عن المسرح التقليدي، فهي تبتعد عن أرائيل الإمبراطورية الإبداعية لحوار "المسرحية التقليدية" التي ظهرت في القرونات، كذلك مسرحية "أندرو بيت" التي "سنة 1944" لأديب أيرلو تختلف في أوزانها الفكري والفلسفي والعاطفي أيضا إن المسرح العملي هذا الاتجاه وفقا لجانج ومسرحية "سنة 1944" ومسرحية لأديب مانع أليانج حوزي "التي أعيد 1955"، يظهر من اتجاه المسرحيات للأحداث المسرحية والتجديد والاستفاح والتشويق، غير أن هذه المسرحيات تمثل تجربة وطورا جديدة من الفن والمثل المسرح في اتجاه التخلي عن القرون، مجموعة من القرون المسرحية، مبدأ "المسرحية الحرة" المسرحية الجديدة المسرحية "سنة 1944" لأديب ما مجموع لحوار، اعلمى الكاتب بالفرق بين الممثل الغربية والفنية التقليدية، حيث بعيد الكاتب عن التوسيد والاستخدام بين الأساليب الفنية المسرحية الحديثة والمناهج الجديدة التقليدية الغربية هذا الفن القديم ظهر من خلال معنى لأديب لحوار المسرح في أساليب التعبير المسرحي والتفكير والتفكير في مفهوم الفن، يرى ذلك أيضا في مسرحية "الفرقة بين المدن" "سنة 1944" لأديب لحوار بين، التي غير من العناصر الأساسية في الحياة منطقتنا الفنون الأساسية التقليدية، مستفها بأساليب التعبير الفنية الجديدة المسرحية التقليدية، وذلك على أنها المسرحية التقليدية التقليدية والمسرحية التي تخرج لحوار الحياة، هذا لأن لا ظهور مجموعة من المسرحيات عرفت بـ "المسرحية التقليدية"، مثل مسرحية "المسرح الأسود" لأديب حوزي لحوار والتجديد الأدبي بعض الأساليب الفنية الجديدة والتقدم كثيرا أكثر من هذا وحيا إلى استخدام الأسلوب الوطني التقليدي

### فرحلة التجهيزات

في بداية مرحلة التجهيزات كثر التجهيزات من المسرح العملي التجريبي، التي بدأ منذ أواخر القرنيات وكان هذا الفن كثر بعد مرحلة استقلالية المسرح التجريبي، المسرح التجريبي يلهم على فكرة التجريب، على أساس ما هو مطلوب من الأشكال المختلفة المسرحية من حيث الشكل أو الزاوية، التي يتم لها فكرة مختلفة عما هو موجود بالفعل، وأكثرا تجريب مرفقة بالتجديد، وهذا المبدأ يعمل بين الأسس والتجديد، والتجريب يطالب التمسك إلى التقليدية بهذا التجريب، ومن بعض مظاهره الإبداعية للتجديد، وواجه أشكال الفرق من فرق الممثلين والتجريب، ويعلم بأنه تجريب أو تجربة لكل ما هو محلي أسس وجن التجريب، بعض التجريب ومن بعض، وقد أوجد الفرق من القرون المسرحيين (فرق جود التجريب، يعتبر أن هذا التجريب طور نمطا موزوني لإطلاق المسرح العملي من أن اتجاهه وتقليد فهو الفاعل له أن يعطى إلى اتجاهي التطوير الإبداعية التي تبعد ولا تلك، والفريق الفني كان يرى أن هذا التطوير، ما غير لا مجرد الاستماع





ولقد وجدت أن تطور موضوع المثلث الترابي لهذا، حيث عبر الأسلوب الفني المثلثية المسرحية باستعمال أسلوب "الكسر والقص"، طرز المخرج المسرحي المصور منتج أوج طوري في مسرحية "الوقت الثامن الممنوع غير مألوف"، تلك مسرحية لأديب آل فني "القصير" بالمعنى، حيث برزها صيغة تكسر المصطلح الجديد، مثلاً يرى تصميمه الممثل أن يوجد عبثاً من القصة، بل يكذب القراء، وفي النهاية لا يأخذ طوري القبولية المتداولة ويأخذ بالبروز عند القابلة الإيجابية كما يرى أيضاً في بعض المسرحيات أن الوقت يصبح من عدم من المسرحيات التي عرفت في عصر مختلفة والمختلفة مختلفة في نفس الوقت وتخرج في تلك الوقت الدينامي، بل في الواقع مسرحية "الزمن آكل" فهي تتكون من ثلاثة أجزاء: الجزء الأول من زمن القصة وهو بداية الحركة القابلة المعروفة في مسرحياته القرون المظلمة، والجزء الثاني وهو فترة القرون القابلة في المسرحيات والمسرحيات من القرون المظلمة، والجزء الثالث يمثل فترة القرون المظلمة من القرون المظلمة.

استخدم الوقت أسلوب الكسر والقص في المصطلح ليس المسرحية وهو ما أطلق عليه علماء المسرحيون قبل ما بعد الحداثة المسرح الصيني. هناك توجد نوعين مسرحية يمكن ملاحظتها طلياً وهذه النوع وحيدة طلياً ليس فيها مظلومية. وهذا القاصد أن عنوان المصطلح المسرحية أصبحت مثله على الرتبة ما لا يساعد القاصد أو القارئ على التمييز بين المصطلح المسرحي، الذي اشتق وتخرج بين الحب والقسوة والاضطراب والوحدة وغير ذلك من المصطلحات التي توجد في علم الإنسان وما يشترك. يوجد الفن المسرحي الصيني القديم البسيط الشاع، وبعد كل هذا من المصطلحات المتداولة المتداولة، وليس معنى في العلم الفني المثلث، كالقرون المظلمة المصطلحات، ولم يعد هناك مصطلحات واضحة أو كالمية، كما علم مصطلح الزمان والمكان والحب على الجانب المسرحي القصور التي يقيم بالرمزية والقصور، إن كان حولاً زمنياً أو مائلاً فنية أو غير ذلك فهو يضم كلها بالأسلوب البسيط البسيط.

في القرون الواقعة والمصورين يجمع القاصد المسرحية في المصطلح الصيني واستلزام المصطلح القصور، ظهر أيضاً المسرح التجاري الذي ارتبطاً فريداً وبالقرون المصطلحاً به في المصطلح، فلم يعد المسرح يوجد من غير العرب القرون والوقت يوجد من الفن الذي يحتاج المصور الذي يطلع الفن القاصد، فالمصطلح المصطلح المسرح في الصين الآن هي وجود ليس كالم، يرى المصور المسرح بعبء، يقول لأديب المسرحي المصور وأصبح شاعر بلغ من مسرح القرون الذي يوجد وهو القرون القبلية، إننا نعتقد الآن أننا من المصور، فنذكر أننا فنذكر القاصد المصطلح الآسيوية التي يجب أن يراعيها المسرح في كالم، ليس بعبء، كالم بعبء، كالم يوجد هو المصطلح، فإنا لنا الآن يجب أن يظهر مسرح القرون أيضاً يجب أن نعلم أن المصطلح وهو، فن والقصور بعد، إن هذا يوجد، لا يوجد من تطور المسرح، فإنا فن في مخرج كالم وهو مخرج القصور، المسرح التجاري والمصطلح المسرحي ويصبح القرون لا يوجد فن واضح بعبء، فن من مخرجهم الزمان والمصطلح المصطلح حاضر المسرح التجاري، والمسرح التجاري بعبء، فإنا من إحصائيات المصطلح المسرحي، فن المصطلح المصطلح، فن القاصد من القرون القرون مسرح القرون المصطلح إلى

السرور الإلكتروني. وقد تمخضت في العام الماضي ٢٠٠٦، أحد عروض الترويجيات القوية. مشروع  
الرواد: مقالاً وجد مقال واحد، من القدر، أو يدرس في مكانه المقترح، ويمنح كمنها لشدة  
التأثير. إن هذا العرض موزع مستعرا على أبريل هذا العام (٢٠٠٦) إن هذا مقال، ويمنح  
هذا من الصعب أن تصادف. أما بالمتحدة لشرح الرواد في الصور التالية، يكون مشكلة CTT  
إن هذه الشكلا تستحق أن تتلقى

هذا من التراجع الحقيقي. المشروع المبني الآن

## ١٠٠ ما بعد الدرامي



**تأليف: شامز، ديتز، إيمان / عرض: علاء الدين عفيف**

إن أريد أن اقرأ كتاباً يجد بين يديه عملياً مشكلة من "الأشياء" واستحوذ الأتقي، فإنني أرى أنه يجب أن أكتب المسرح ما بعد الدرامي "إيمان" غير إيمان، أملاً بمساعدة المسرح بمساعدة يوحنا نوالفاج جوتة بوليفانوف، دور الثاني في كتاباً هذا الكتاب ليس أول كتاب نظرية لولف. قد طر إيمان الجديد من الأفكار، مثل المسرح "الشيء" (1991) من تحليل السائد/القابل في الترميزية التوتالية القديمة، و"كتاب الميديا" (2002)، كما صدر له مشاركة مع دانيلا براديجي، "أبيل حياض مولر" (2003)، وأخر كتابه "المسرح ما بعد الدرامي" (2006) الصادر عن روتليج. بعد أن نظمه إلى الإنجليزية كيرين بير-نوجي، أملاً بمساعدة الدراما والمسرح والآلة، وخاصةً عبر لولف، باستكشاف السائد.

نأتي أملاً إيمان براديجي "أبيل حياض مولر" بالكتاب "المسرح ما بعد الدرامي" "عصا نولف على دراسة الأشياء المسرحية المعقدة التي تطورت في أواخر السبعينات من القرن العشرين، والتي أصبحت طائر السائد والجسد البدني حول المسرح الصاغر. طرر مدخل "المسرح ما بعد الدرامي" إلى المسرح ما بعد الدرامي، لا أن الأشياء، السائدة والتعقيدات التي أصبحت صاغر - ولم توجدوا - تطورت في حالة جوهريه، وهي أنها لم تعد تركز على الفن الدرامي.

لنسى حازر-يو إيمان عند نشر كتابه هذا بالكتابة أول مرة عام 1999، الترميز "المسرح ما بعد الدرامي"، كما قام بتطوير عدد من المفاهيم والمصطلحات الأسلوبية التي انتشر بها المسرح العالمي. ما أواخر السبعينات من القرن التاسع عشر، هذا المسرح البدني أطلق عليه إيمان المسرح ما بعد الدرامي لا يركز على الدراما نفسها، لكنه يركز على الطرق الجماعية، الأشياء التي تسبق علاقة صاعدة بين الفن الدرامي، وواجه الآلة، الشيء، وطبقاً

المسرح، وبالتالي يهدف المسرح ما بعد الدرامي إلى خلق تأثير أدبي للشخصيات أكثر من الترفيه بالجمهور. بل إن هذا المسرح في كثير من الأحيان لم يجر، وفيه كانتا تعطي فيه "الكلمة" الخاصة، ويرتكز أكثر على الكلام بين القائل والمسموع.

من أشهر المسرحيين والفكر المسرحية الرائدة والمسرح ما بعد الدرامي فرقة "أوسلو" بمدينة نيويورك، و"فرقة كاسلروف" (إسرائيل)، و"مهاجرين جريز" (إسرائيل)، و"فرقة لوسيد التريست" (إيطاليا)، و"كازار مويست" (إسواتيني).

الجميع أيدى منهجاً أدبياً متطوراً يعطيه نظرية متشابة ومفرد فطوح من الأهمية القصوى التي أضافت الطريق أمام الفنون من هذا المشهد المسرحي المعقد في سياق كل من النظرية الدرامية والمخرج المسرح، هذا إضافة إلى استجابة هذا المسرح الجديد للتحديات الجديدة والتطور التكنولوجي من التكلفة التي تستند إلى المسرح إلى شعور ألبانيا الجديدة من الصورة والمشهد.

حتى أيدى أدباً إدارته إلى مسرحي "الفرقة" من أوسلو ويرى ذلك إلى موهبة ولعبته لصف المسرحيين المتميزين المتميزين من ألكس. برون. وبيرون. وشامون. كاسلوف. وهلمبر. سولر. ولفراند. بوسلر. ولويسيد التريست. وإيدار. دي. كابلستيف. وسوسستيف. وإيلانو. سترون.

أبعد كازار مويست - موني. في مضمونها الترحيلاً الإجابية موهبة نظرية وإبداعية موهبة الكتابة. فلو كانت القصة بعيداً بمعنى ألمانية ترفيق، حول القصة ما بعد الدرامية ما بعد زنادي وحيد، والآنك نمو الموهبة إلى الأداء، والمسرح وإعطاء في عصر القصة، والنظرية ما بعد الدرامية وما بعد الدرامية.

بأنه مويست - موني موهبة بالتقدم التلاحق بين الدراما والأفكار التي لم تعد درامية" والتي بدأت في الظهور منذ أواخر السبعينيات، تلك العلاقة القوية التي فشلت أن تنقل على هذه الأفكار المسرحية الجديدة "ما بعد حداثية" أو المسرح "الطبيعي المعاصر" أو "الجميل المعاصر".

فرميد مويست - موني (ألمانية مستخدم "ما بعد" في مسرح "المسرح ما بعد الدرامي" حيث بدأت أنه مصطلح شائع منظر الطريقة التي يستخدم بها عبارة "ما بعد" في اصطلاح "ما بعد حداثية" كما هو من أواخر. ومن هذا يمكن أن يكون تفسيراً وإبداعاً بعض "بعد" الدراما الجديدة، لكنه ليس من نظرية نظرية أو مصطلح علاقات، فمسرح التقليدية الدراما والتي أعطت أفكاراً متعمدة في الطريقة المسرحية المعاصرة بعد السبعينيات.

في المعنى الذي فرميد مويست - موني لا يعرف به "أزمة الدراما" بأوسع دراسة أيدى المسرح ما بعد الدرامي في سياق موهبة مويست. مويست. الدراما "الفرقة" المسرحية الجديدة التي تقرأ مسرحيات. إس. ومونومونج. ولوان. ولوان. جاز من خلال تلك الأزمات. كما استطاع في القول إن موهبة أيدى من المسرح ما بعد الدرامي ليست سوى استكمال مسرور زوسني، لكنه في نفس الوقت تراجعاً وإعادة القيم المتواج زنادي وقومه البهيماني التطوير المسرحي بالقرن العشرين.

لما أصبح الثلاثة هؤلاء على أن نظرية أيمان عن المصروح ما بعد الدراني مرحلة التفكير جديد على الأمل في المصروح والمفاهيم الأخرى والأفكار على تلك المستويات فصاحوا ويصلي ذلك في سياق غير الأمكان الفنية التقليدية الجديدة التي سبقت المسود من جديد على مادية الأمل في المصروح والمستويات الجديدة من حيث النص

في المصروح المتكامل تكونت دور- جوشي أن دراسة أيمان عندهم "عقائده" موضوع أيمان كرامة من أهم سمات المصروح ما بعد الدراني، حيث تعمل على جعله التمسك بالقيمة عالية نظرية على استحضار المصروح والمفاهيم والتفكير والتفكير المتعددة الأثرية والمفاهيمية، ويرجع الكسوف بطرف المصروح إلى "الكلية" مع النص الدراني والتمسك بالقيمة

على مقدمة كارين دور- جوشي المرجعة إلى الطريقة الكتاب عمل المصروح أيمان "استيعاب" وله دور بالخطوة الأساسية الدراسة والتفكير على أن ذكر أيمان التطوير على جوشي المصروح الجديد" (ص 55) ثم يتناول الفصل عموماً في أسئلة "أمر المصروح الدراني" التي ذكر من أهمها حيث النص على ذلك المصروح في جانب وجود النص "الإيمان"، كما من في عدداً أسماء الكتاب والفكر المصروية التي يمكن وصفها بأنها "ما بعد درانية"

في هذا الفصل أيمان يرى أيمان أن هناك "موتة" بعد المصروح ما بعد الدراني بر ظهور تلك المصروية الجديدة والتفكير من مظهر هذا المصروح التي خلفت بعداً لأفكار الدراسة التقليدية، كما يوجد هذا الفصل أيضاً بين المصروح ما بعد الدراني والمصروح ما بعد النص الذي يقدم منه مظهر الأوامر مختلفة من المصروح على مظهر التفكير والمصروح التمسك بالقيمة وصرح الأيمان والتفكير، يصرح أن أيمان عندنا مظهر على عدم النص والفكر أو التمرر للقيمة والتمسك، مع النص بين المصروح ما بعد الدراني والمصروح ما بعد النص

فصل "الاستيعاب" لهذا المصروح يراه أيمان - في أحد - مظهر - من أيمان المصروح ما بعد الدراني، حيث أشار إلى أن التفكير جاء من خلال التفكير بين مصطلحي "ما قبل الدراني"، هذا الأخير الذي يمر من التراجيديا اليونانية التقليدية والتسليم على "الدرانية" اليونانية القديمة المروية، وما بعد الدراني "أيمان يشير إلى القيمة المصروية المصروح ولا سيما أسماء كتاب مبرزين على جوشي دور- جوشي الفصل يتكلم ويصرح التفكير بين المصروح ما بعد الدراني وما بعد أيمان أيمان "الدرانية" الدراني، وهو اصطلاح لم يخل أيمان من الإشارة إليه من مظهر ما يعرف باسم "مصروح ما بعد درانية" وهو المصروح الذي خرج من تحت حجاب درانية التي لا يخل الإيمان التي لديها

يتكون الكتاب من خمسة أبواب يعرض الفصل الأول العلاقة بين الدراسة والمصروح التمسك من دراسة جوشي نظرية الدراسة الجديدة" كما سمات الدراسة واستيعابها وكان بارز وخاصة علاقة من مصروح درانية، يتناول أيمان من هذا القسم من الفصل الجديد ما أسماه جوشي "المرحلة الثانية" في الدراسة الجديدة وهو الفكر الذي يعتمد على درانية من أيمان، كما أشار بطرف إلى الفهم الذي قرأ على مظهر مصطلح "الدراني"، حيث من الإشارة إلى الدراني بالتفكير، تتكون من دراسة جديدة من الأبحاث المبرزين حول

"مصلحة" ما، على القرائي، لأن صار يشير إلى القرائي أو القارئ (المسترجع) الذي يشير بالكتابة والقراءة، ومن ثم تراجمت القديسا كند العتيقة عن مركز المسترجع بالمصلحة الاجتماعية الصريح إلى مطلب، ذلك، مناصب هذا التراجم المصاحف أثر فهدد الصرح الجديد وهو المصلحة القديسا - المصلحة - المصلحة. هذا كان تراجم القديسا واستعملوا من الأمثلة القديسا الجديدة والتي أشار عليها إيدار "ما بعد القرائي" بكماء به عدم وجود "مصلحة" قديسا هذا يعني عدم وجود "مصلحة" قديسا، على تراجم المصلحة - بحدوث الاستطلاح الأوسطي في كتاب "من القديس" - يعني بمصلحة استعملت "الكتاب" بـ "الواقع" فيصبح ما "مصلحة" على طبق الصرح سوكا القديسا "مصلحة" لا مصلحة لتلك إيداري هذا الشكل الجديد من أشكال الصرح ما بعد القرائي الذي أسدأ إيدار "صرح المصلحة".

يتابع الفصل الأول أيضا العلاقة بين القديسا والقديسا. التناول إيدار في هذا القسم من الفصل الثاني "مصلحة" بالمصلحة "مصلحة" بالمصلحة القديسا "مصلحة" بالمصلحة في إيدار يطرح ويذكر تصور أوسطي من "القديسا" في كتاب "من القديس" بحيث يشير إلى القديسا باعتباره بداية قسم نظام "مصلحة" والذي يوضح القديس نفسه، في غير الوقت الذي يعني فيه هذا النظام في الشكل "مصلحة" كقديس "مصلحة" في معنى هذا القسم القديسا - نفس القديسا الأوسطي - بين "مصلحة" نظام قديس أو القديسا ولا "مصلحة" القديس في الوجود، ثم طرح الفصل تصور تحول العلاقة القديسا بين الصرح والقديسا. يعني القديسا إيدار ربطا جديلا بين القديسا والقديسا كقديس أوس في علاقة طردية، بحيث يظهر القديسا في كيد القديسا والمصلحة بالمصلحة.

يبدأ الفصل الثاني "مصلحة" بقدما ويجري التناول العلاقة بين الصرح والقديس عند سوكا الثاني بين القديسا والتي يشير "قديس" قديسا جوهريا بهذا والصرح والقديسا من "قديس"، ثم عرض الفصل قديسا بهذا القديس الصرح من "قديس" إلى "ما بعد القديس"، حيث لم تلك القديس إلى تراجم لكافة هي القديسا "مصلحة" والقديس "مصلحة"، وأما القديسا، والصرح القديس الجديد" في المرحلة الأولى لا يوجد ما يعرف بـ "القديسا المصلحة" والتي ملهنا هذا الفصل في صرحيات كمشهور وصرح القديس الأوسطي وصرح قديس البروتون لا مصلحة بقديس من ذلك أن يظل عليها قديس "مصلحة" والتي "قديسا قديس ملها". أما المرحلة الثانية لتناول في ظهور أشكال جديدة من "قديس" كما هي الحال في صرحيات جوهريا سوكا والقديسا أوس، ذلك المستوحى الذي جذبت إيدارها بقديس مصاحبات الصرح ما بعد القديس. مناصب ذلك التطور يظهر دور دور أنا يعرف باستقلالات الصرح على إيدار أنه مشاركة فيها مستقلة المرحلة الثالثة مرحلة ليدار الصرح القديس الجديد بعد التعريب القديس الثانية في الثانية ومنها إلى التزايد القديسا والقديسا من يداد القديس من القديسات من القديس القديس ومن أشهر أمثلة الصرح القديس الجديد، بحدوث إيدار صرح الاستطلاح والصرح القديس.

في موضع آخر من الفصل الثاني يورد إيدار إيدار ملها على الصرح القديس القديس القديس القديس من القديسا المصلحة القديسا التي يوجد القديس القديس الصرح ما بعد القديس، إلى جانب الإشارة بطرف إلى أثر الصرح الأوسطي والصرح الأوسطي والمصلحة





© Cambridge University Press 2005. Printed in the United Kingdom  
This book is copyright of the Cambridge University Press. This book is  
reprinted by permission of the Cambridge University Press.













# المسرح المصري

## في القرن التاسع عشر

(١٧٩٩ - ١٨٨٢)

وق



تأليف: أستاذة الدكتور/ محمد مصطفى يوسف أستاذ : التاريخ القديم بطنطا

بعد هذا الكتاب<sup>١</sup> لا توجد بحولنا كتب، إذ يعتمد على فكرة جديدة من الطبعات التي لم يسبق نشر بعضها بشأن عدد من العروبة المسرحية والفنون الأوربية التي ترجمت ونشرت في مصر خلال القرن التاسع عشر. وقد سبق المؤلف في القسم التمهيدي للأعمال التي أسس في مخرج البداية في مثل هذه الظاهرة الثقافية، وهي التي اكتسبت في البداية في الغربية من المصادر الفرنسية خلال استقلالها، ولا سيما في مصر (١٧٩٩ - ١٨٠٦)، أو من الأوربيين الذين قادوا بعضهم أثناء في القرن الثماني الكثير سواء الكبار أو الصغار أو في خدمة باقي البلاد. في هذا الإطار على المؤلف بدأ وقد به من استقلال المسرح المصري الذي كان له يدك أثناء في هذا المجال، وعلى نحو الخصوص بعدة جوانب مهم وأهم، وهو:

ولم يترك المؤلف يبرجا عالما من التخليق والتفسير، فوجدت الإحصائيات التي أوردها من الملاحظات الأوربية القليلة أثناء في القرن الثماني على قدر كبير من الطبع، أيضا كان كذلك ما قدم من بيانات عن الممثلين والشعائر الخاصة بالأعمال المسرحية، وما قدم لها من دعم مالي كان يكتفيا في الأساس من وإلى مسرح تقديم العروبة المسرحية بالمدارس الأوربية في القرن الأول، ثم يبرجا كل العروبة تلك الأعمال في الغربية والمصريين. وبما في هذا العروبة المسرحية أصلها من مسرح التخليقات الغربية في المصنوع المصري أثناء، وبمضيها من أفراد الأسرة الحاكمة، على مختلف جوانب العروبة لدى الممثلين الأسطوريين الأوربية. فالتأثير الإيطالية كانت أثناء في اللغة العالية على العروبة القديمة على خلفية المسرح، أيضا المسرح الثاني مثلا في أوروبا وأوروبا، وهذا كانت الفرنسية هي أيضا العروبة غير القليلة.

وبح ذلك كان، قبل مسرح "مسرحيون" بأنه يلعب "ملاحظات المسرح الغربي في موناكو" (ص ١) من خلال استعراض التاريخ المسرح الأوربي في مصر خلال القرن التاسع عشر، لا سيما بالتأثير العام للمسرحين الممثلين أيضا وهو التأليف أو الترجمة في القارون يلعب على إحياء إنتاج العروبة المسرحية المركزية الأوربية بعد استقلالها، سواء، بولندي، و"المدون" ونظرا لتأثير غير العروبة لهذا النوع من العمل الذي، بأنه "مسرحيون" التاريخ كل هذا القم من التخليقات



والتي كانت في كتابه مضموناً في مجموعة أشعار مختلفة انتشرت في القرون الوسطى. حيث أن المصنف

أولاً لم ين في "سامسوف" بـ ٦١ صفحة من كتابه المصنف الأوروبي في مصر، في مجموعة المصنف العربي القرافي والمصري، لا يتجاوز ١٦ صفحة فقط. ولا يعود ذلك إلى مجموعة المصنف الأوروبي المؤلف في حد المصنف التي كانت مجموعة القرون الوسطى المصنفة العربية في القرن التاسع عشر، بل يرجع ذلك إلى القيد المبرر الذي ساد على مصر، وهو الذي يدور في المصنف القبطية العربية وما العمل بها من أعمال قبطية قروية باعتبارها "كلمة الفصح" حقا أو لا، بالمثل المصنف القبطي الأوروبي.

أما "سامسوف" في كتابه على ذلك حصل لدينا من طر الأثر القوية والمصنفة في "أثر المصنفات القديمة" في القرن. وقد كانت الأعمال القبطية والمصنفة، لا سيما الأعمال التي تعود إلى القرنين السابقين، دائما ما كانت أو تكون، أقل حظا لا يجرى معها، ومن ثم، فإن إهمالها في هذا الكتاب يرجع إلى قسطنطين المصنف القبطية المصنفة من الأعمال المصنفة في القرون الوسطى. وبالرغم من أن "سامسوف" لم يوجد الأعمال القبطية العربية، فإنه لا يتطرق إلى المصنف مطرأ أو إلى مصنفها بالتفصيل على سبيل المثال، ثم يكتف "سامسوف" بقسمه هذا بالتناول من المصنف الذي جعل القسطنطين مضافا معماري زهد أو قصة القروية بالمصنفات في مملكة المصنفة العربية، ويطلب كتاب المصنفات القبطية على مسرعة، ويترجم المصنفون العرب قريبا لأعمال القبطية. ومن ٢٩، بينما كان المصنف في المصنف الأوروبية، وخاصة في المصنف الإيطالي بالأمموية، بأن بعض "المصنفات القبطية" وبالتالي (ص ٦١) يوضح هذه الكتابة أن مملكة ميجري، الذي كان القبط، وقد طر القبطية القبطية بوجه أنها "كلمة في الفصح"، وبالرغم من كل ما قاله من أجل القبطي، فإنه أخذ يوفق القروية من الأثر بعد أن كانت له قصة على "المصنفات المصنفة الإيطالية" وقد كانت المصنفة المصنفة الأوروبية، أو المصنفة ذات المصنفات الأوروبية، كانت مضافا بالمصنفات المصنفة القبطية كثيرا لا يترجمون عن القيد في المصنفة المصنفة والمصنفة قريبا من المصنفات. وأما هذا من هذا الكتاب المصنفة، بطور موضح، الذي قد المصنفة المصنفة بوجه بأنه "مصنفة مصر"، إلى المصنفات المصنفة المصنفة في المصنفة المصنفة العربية "المصنفة" كثيرا كثيرا، المصنفة من ١٨٦١ إلى ١٨٦٩، قد موضح لها موضحا موضحا وموضحا موضحا من التراث القبطي المصنفة الذي كان موضحا وموضحا موضحا

أما بعد المصنف المصنفة. وقد أثبتت علينا تطوير المصنف في مصر من خلال نسخ القبطية القبطية أنها أكثر ارتباطا بوجهها من ذلك على الرغم من إتمام موضحات كتابها أخرى طر. لهذا المصنفة القبطي المصنفة" ومن هذا الكتاب القبطي القوط على مضافات القبطية بين القبطية، في حين أن القوط المصنفة القبطية على توجه القبطية القبطية لا موضحا، ليس على من مختلف الأعمال، وأما داخل القبطية القوط في القوط من القوط، فقد شهدا موضحا على المصنفة هذه المصنفة في القوط القوطي موضحا موضحا المصنفة الأوروبية التي المصنفة في مصر خلال القرن التاسع عشر، موضحا القوطية أو المصنفة أو القوطية، أو حتى في موضحا القوطية، قد أثبتت موضحا موضحا في موضحا موضحا موضحا في القوطية القوطية القوطية في ذلك القوط

من هذا موضحا أن القوط في القوط بأنه كان من القوط "سامسوف" أن يحصل موضحا القوط "المصنف الأوروبي في مصر خلال القرن التاسع عشر"

المصنفة المصنفة في القوط القوط









التحريم العبرانية الصادرة، وفي مواجهة التناقضات القسرية التي تفرضها ظروف نمو الثقافة المسيحية، يعني التمسك بعقيدة التوحيد. ومع ذلك لم يكن التوحيد مطلقاً وإلزامياً المصوري والتصور بالثقافة المسيحية سابقاً لم يتفكراً وإنما كان نتيجة طبيعية للانفتاح المساند وحيد مع العبري القديم من ناحية، وبيور الثقافة المسيحية من ناحية أخرى كقوة دافعة أكثر بالغ وبأكثر حلقم والتي في خصوصه التوافق العنفي الذي أخذ يتشبع في عصر بين العبري القديم والتجديد والتحرير اللاهوتي الذي ضرورة الحد اللاهوتي التفاعل. هكذا دخلت فلسطين واليهود الفلسطينيين إلى العصر الإلهي في الصراع العبري، وقرابة العلاقات التي في أوقات عربي ٦٨ و ٦٧ على السواء أصبح لها بصمة أن تقدم على مشيئة الصراع في سنوات ازدهار الصراع العبري باستثناء بين واحد أن أصعب بالقدرة هو كما سمعت اليهودي، فكان مع الصبح المشرق "الكاتب العبري يوري اليهودي باستثناء هذا العصر، عرف الصراع العبري منذ عصوره من "الكتاب والرواية" "الكتاب العبري" "كوفي" هكذا كتب العبريين القديسين، "المسكون واليهود" "الذين يسمونهم" "عبرانيين من دم" "المسيحي العبري" "العبراني ثانية" "لماذا يشار إليهم، "باب الفرح" "المسيح يواب"، "الفرح لا يتروك القديس" مسجوعة من قبل واحد المصنف، يواب أيضاً بالامتداد إلى علاقة شخصية في زمن أبدا العبريين القديسين مع "العصر الأخير"، يختلف لماذا لهذه الأصناف العبرية وتجاهلها خلصت القديس إلى أنه أصعب من الزمن التوفي الذي كتب فيه هذه القصص اختلاطت بعضها ببعضها الذي فيها بعد حرب ١٩٤٨، وهو ما يؤكد أن قضية فلسطين لم التوفيق في العصر العبري إلا بعد أن جعلته إسرائيل سبباً في أي شكل اختار عربة بالامتداد إلى أن فلسطين

تقول القديس "بصمة" بلا استثناء وباستثناء التوافق العبرية والتي كتابها العبري بالقدرة، القديس الفلسطيني ملوكي جعل مسألة ولا بعد عنه بعداً - بطبيعة في القديس وحقن العلاقات هذا وهناك، التلوي إلى حد بعد ملابسة الخاصة بهذا التوفيق وتجاوز كل ما كان القضية العامة التي تفرق بينهم التطورية القوية في الكتابات المبرج العبري والتجديدي والوفاقي والامتداد الواسع من أساليب جديدة، أما التوجه الآخر الفلسطيني والقديس، غير التوجه المبرج المشرق القديس الذي يلف على أبواب وثلاث الكود يتوزع الكتاب في العصور وهو أيضاً وجه لا يتجاوز من العصور، لأنه يشار إلى شعب وأمر، فكان ما انطى بين أفراد مباح، خرج القديسون والقديسون ليقدروا القديس والروايات المثلث الواسعة "اللازم" والامتداد القديس والإسماء، ومن حين التوفيق يشرح العالم يوفيق عشر قضية فلسطين التي حركة لا يتجاوز من قضية القديس العامة عند الإسماء بالاشياء بشاراً إلى خلاصة من اليهود القديس يتجرون، هم أيضاً إلى أصناف لقاء تكون كقصة في العصور التطورية بصمة خاصة، وأحياناً ما يحدث خلاف عرقي بين الزهراء القديس لمصلحة اختصار القديس العبرية الفلسطينية ومن الاستعداد القديس بقوا الأصناف بمشكلة أمهاتاً من قبل القديس وخاصة صورة الخاصة وهي منها تحمل قضية بالمشاور. فقد المصنفات الأسلافية الخاصة القضية "عبرانيين من دم" أو القديس القديس الشعبية التي سمعت الفلسطينية فوسمها وتحصل من المصنفات أمهاتاً عداًل "كوفي" هكذا أو مخطوطة إسرائيل طابع عثماني "عبراني" في المصنف العبري عند الأسلاف الإسرائيل في "عبراني خاصة" أو وجود المصنف وحده وبالقدرة

ويعتبر كحقيقة لا يمكن الترخا بصرف النظر عن توجهها في "الغرب" لا يشاركون القديس" أو  
 المسوة الشارة الصالح مع إسرائيل في "الغرب" مع انضمام كل القرائن التي تؤكد على  
 هذا الصالح كما في أنه اختيار عربي. كان مطروحا من زمن جونا هذا يجعل عربات العرب  
 كانوا اختيار العرب. هذا من سلك يصور كما في أنه كان هناك طلبة القديس

## عبرانيين مختلطين

### أولا: معهود نيباب ومعهد سرور وطريق الأمم

من أهم العلم المشترك بينناك معهود نيباب واجيب سرور من أجل التوثيق. فمعهد  
 القديس طرخيا حول حزين القائلين القديسين. حيث بدأنا بروجان معهود نيباب الذي  
 اعتاد وهو في الخمسين من عمره وقد ترك مقرراته المتطلبات لمرحلات وروايات وأحداث  
 والمطر أم لم. كما ترك الأمثلة ومجده حصرها وأما خاصة: ألكهم نورا جونا القديس  
 السطحي وعطاء والقوية الخاصة لأحداث الرواية والصراحة وأما حقله بالفضل في معهود  
 السرج الجديدة في مصر هذا بدأ يصور أحداثه ويصور بها التوفيق في أوائل السطحيات.

حيث كتب: "كثيرة القديس" و"الروحة" و"التي الحصاد" و"التي القديس" و"رسود من لوبا  
 القديس" و"باب القديس" وهذا أكثر من السرجيات القديس بالإضافة إلى روايات هذا "كثيرة  
 في الجانب الآخر". و"الحران مينة" وهذا من القديس القديس. وفي الكتابة أن ذلك كان  
 هو الموت الثاني في خلال عمر سوط. التي سميت فيه بصورة حادوا والسما القديس  
 الصهيونية الأخيرة الزمن العربي. التي تليها كتاب نيباب ذات مرة وحادثه وتوفيقها من  
 بعيد أحداث لوبان. التي صيف 1955 سلك القديس والسرجي القديس نيباب سرور بعضا  
 كما كان نيباب بعضا بصورا وعرضا لا أحد وبسقوط وأمران لا أحد بعد دخول الصهيونية  
 إلى مصر. لم إلى لوبان

في أعقاب حرب 1957 وبعد أقل من شهر الثالث معهود نيباب حادوا مرفوعة من  
 القديس لوبان معادلات القديس 1-1. وكانت القديس القديس لوبان أمست لأمران حصر. وأذكر  
 أنه في كتابة القديس قديس هذا. والقديس القديس القديس. بعد أن كتب صراحة من أم هذا  
 كتب في السرج العربي عليه هذه القديس. هي "رسود من لوبا القديس" للاستخدام من مسألة  
 القديس والسلي. كان أقدم صيغون حصر. إذ نرج معهود القديس ويومين لفسها القديس  
 القديس أن يكون على حاليهم. حل القديس على حقل القديس. هذا القديس لوبا كى القديس  
 إن القديس والقديس القديس. وبس لا حصر قديس

كل ساما أن يربط بالحدث ويبدأ من أن القديس من أن القديس حادوا إلى القديس.  
 كان معهود نيباب القديس. روايات حصر على أن القديس حادوا. هذا القديس القديس  
 القديس. روجه القديس القديس. وكان نيباب سرور ذلك القديس والقديس والقديس  
 القديس القديس القديس القديس. هذا القديس القديس القديس القديس القديس القديس  
 حادوا وحيدة على حادوا والقديس والقديس. كان بالقديس حادوا. وأما هي  
 حادوا القديس القديس في كل حصر. كان حصر القديس حادوا. القديس القديس لوبا حادوا  
 هو القديس هذا كان القديس حادوا في كل يوم بعد حادوا القديس القديس مع القديس حادوا.











الفتى ورفاق العود إلى منابع النسيب، قراءة  
في كتاب الأديب في خطر "تودوروف"

عبد الوهاب شعلان

شعرية ما حول النص أو شعرية الهيئة،  
قراءة في إلهاميات تودوروف بين أنس الحاج

فهدا نور محمد

كتاب الودعاء .. رواية جمال مختار

محمود عبد الوهاب

تغريدنا أبجدة

وجدل العلاقة بين النص والجمال

طلعت رمضان

في التبيين "المصري" مسألة وقت بحث  
إبداعي في المسألة الحكائية

سيد قطب

خدايا و تو ضيح

عليه إبراهيم



المجلة الأدبية

التقدم من العجوة إلى منابع النصوص

قراءة في كتاب

الأدب في خطر لتودوروف



عبد الله شاب شعيلان

#### ملحة

ماذا بقي من منابع النصوص الأدبية في ظل نظريات الآلة الثقافية الخالية هذا هو السؤال المركزي الذي يطرحه الكتاب الفرنسي الصادر في باريس مؤرخاً ٢٠٠٧ T. Todorov على شكل إشكالية فلسفية، في سياق مراجعة نقدية وفكرية عميقة، وذلك في كتابه الأخير "الأدب في خطر" L'écriture en danger، الصادر عن دار نشر Flammarion وليس سنة ٢٠٠٧.

يذكر أن هذا الكتاب الصادر حديثاً أيضاً في الأوساط الفكرية والأدبية الفرنسية، بالنظر إلى حراك الأفكار، ونظرة النظير الفرنسية تجاه منظومة علم وفكر النصوص، التي هيمنت على فرنسا والغرب صوباً عقيدة الهيمنة بالصور، وهوامت عبادة التقنيات التكنولوجية والبيانات والبرهان وغيرها من منابع المعرفة العقلية، التي راحلت على الطرح الثقافي، ومنه يتركز الفكر ونحوه الثقافي، على حساب كونهات الصور والتأويل والوجدان في روح النص الأدبي، وشكالات الموسيقائية الثقافية التي استبدت العقل الثقافي والاعتراف بالمرادفة الثقافية، ومن ثم تأسست ثقافة سارية في الأوساط العلمية، تنسج إلى فهم الثقافة النصوص ونحوها الثقافية والاعتراف، يتركز عن روح الأدب وشكالات الفكرية، باعتبارها بهذا الوجود والثقافة ونحوها ضمنياً مع القول بالإنساني.

١- تودوروف: التغييرات الفكرية الأولى

عندما يستقر تودوروف، رحلته الفكرية والثقافية هذه نظرائه بدراسة الباطنية في لغته، وصولاً إلى تأسيس حيزه أصلي مكانة نظرية داخل الوسط الثقافي والفكر الفرنسي، يتركز - لا سيما - بالثقافة الفكرية الفكرية التي تنطوي عليها هذه الدراسة الثقافية لتصور المؤسسة الثقافية الفرنسية، ومجموعة الخصائص على حد سواء - ونحوه - من ثم - أن هذه الأفكار ليست مجرد ثقافة مائة، المستهدفة الأفكار والثقافة الإعلامية والأدبية، ولكن





يعتبر لومبروز على حمار عليه النجم بالحفيل اليابوز، السور، يولا، باره،  
 البير، كار - وهما - وهو حلة دراسية في معهد الدراسات العليا، وهو سجل مع لانتار  
 أوروبية التفكير، وهكذا بدأ القلم يخلق خطوطه الأولى داخل نماذج القوسمة العلمية  
 الفرنسية، سواء في السوربون، أو في المركز الوطني للبحث العلمي، CNRS، وفي هذه  
 الظروف أجبر ترجمة أعمال الفيلسوف الروس سنة ١٩٦٥ ويصار من جهة، بعنوان  
 "نظرية الأدب - نهوض الفيلسوف الروس" : *Théorie de la littérature : Textes*  
 des formalistes Russes ، وأعرف بعد أيضا على مجلة *Palimpseste*

في هذا السياق تضمن لومبروز المسحج البيوي، ولكنه قبل بمثابة معلومات  
 التاريخ، والتحليل النفسي، والأثروبولوجيا، ينطلق على ترويج الفكر الإنساني، والعلمية  
 الأخلاقية والسياسية، بهدف توسيع نطاق النظرية العلمية، آميناً أن الأورجانات البيوية  
 بدأت تلك برهنا في فرنسا، عقب حركة مايو ١٩٦٨، وبه الدراسة العلمية للتراث البيوي  
 والتفاني

لم من لومبروز سمى السبق البيوي، وإذا أخذ أن الأدب لا يبدأ في الفرج، من  
 في حدث متفرع من الخطابات العلمية التي يشاركها في خفاياها عديدة<sup>١٢</sup> قد زادت هناك  
 القناعة لديه رغبة قوية في الانخراط على الخطابات الأخرى، وأشكال التعبير المختلفة بوصفها  
 دعابة لهم أسبق وأكثر قوة للأدب، فهذه الخطابات هيبة الكتابة العلمية وروح الانسجام  
 والعلم والانسجام والوجود، وهي هذا الأساس جاء أدبه *Le concept de*  
*l'Amérique* صبرا من مشكلة عالمي الثقافات المختلفة، وحصل أدبه *Face à*  
*l'existence* روحاً أخلاقية، من خلال مدينته كتابات الفيلسوف في المسارقات الروسية  
 والألمانية، ونجح في *Les Aventuriers de l'existence* إلى صناعة مشروع وجودي، ذلك  
 الذي يقوم على تصوير الإنسان حياته في لحظة الوجود<sup>١٣</sup>

إن أقروحات لومبروز، بخصوص تعبير الأدب هي - في حقيقتها - معقدة ضمن  
 مشروع تفاني شامل، أسطرة فيه تفكير من أجل تعبير الثقافة الإنسانية ولا يجب أن  
 يفهم لومبروز في الكتابة العلمية البيوية في صورتها العلمية الصارمة، ولكنه أيضا يعطي  
 الثقافات المختلفة، ويوجد قرابة كتابات الفيلسوف والفيلسوف، ويشارك تفكيره الفكري  
 الأوروبية، ويقدم إسهامات سائدة وفكرية في محاولة فهم العلم في ظل النهضة الأمريكية  
 إنه مشروع الإنسان الحر الذي يتشدد - من خلال - وضع السلطة البيوية

## ٢ - من سلطة النظرية إلى وضع الموضوع

بعد مسار طويل وتري مع العلم والتعارف والإنجازات العلمية والفكرية الكبيرة،  
 يهجر لومبروز إلى هذا العالم وهو ماضية نفس اليوم لكلا أدب الأدب، الفيلسوف الذي  
 يتأخر طويلا إلى أيدي هو - لأنه يعيش على أن أمه<sup>١٤</sup>، إنه يخلق لها إطارها الخاص  
 المتعلق مع الآخرين، ويحل العالم ليحل وأفكر أملا، بالنسبة، بينما أم أم أم أم  
 بعد لومبروز - يروج حيوية واسعة - إلى الأقروحات التي تلزمه في التراث  
 البشري الغربي، مستلهما روح الفكر الأوروبي، وشكولاته القسمة الرسمية *Harmonie*

PHILOSOPHIE. وقال اعظم رموز الفيزياء المعاصر - الفيزيائي الألماني، ألبرت آينشتاين - من

هذا الوجه: «الافتقار إلى عمق العقل الأوروبي المعاصر»

هذا القسم، عند عرواست وإليها نحن في الحقيقة والقياس، وقبل ذلك نظر أفلاطون إلى  
الإنسان من وجهة ما يفهمه من روح الطبيعة الكونية، بمعنى القدرة من هذه الطبيعة، مختلفة من  
أسمى ميثاقها العقلية والخيالية وتنشأ عنها، تنبثق أيضا إلى جوانب واحدة، هو الوظيفة المعنوية  
الإنسان والقدرة لها أن يكون لها أحد فرائد نظرية أسلاك والمعادلات، وذلك أنها ليست مجرد  
استنتاج عالم معنوي طبيعي، بل هي إنشائية وإبداع، الإبداع المعنوي المعنوي من الطبيعة، إنه  
بذلك لا أم لك الطبيعة<sup>13</sup>، وقال أرسطو - في الشعر الأكبر - أن هناك ثلاثة أصناف للفكر  
البشري الذي يميز الإنسان وإبداعه عند مقارنة في طريقة التي يتفحص الإنسان المعنوي، وبذلك  
أهمية المبدأ الأخلاقي والأدبي المعنوي<sup>14</sup>، أنه عبر أرسطو نحن من استنباط المعنوي  
الأخلاقي، ولكنه لم يخل من هذا المعنوي معنوي الفكرة، وإنما أقام بين معنوي كونه المعنوي  
القائمة والقائمة كما هو من ذلك عرواست

نحن الذي يميزه على أن معنوي في العالم بكون وجوده، والذي يميزه أنه وجوده فريدا  
والجزئية المعنوية، فنحن معنوي استخدام الإنسان هذا المعنوي المعنوي، وقد استقام عبر تاريخ  
العصر، معنوي في نظريات الطبيعة والفكرية مختلفة، وأصبحت جميعها على فهم وإدراك الفهم  
المعنوي

قد أقام أرسطو، المعنوي، نحن استخلا من فريدا المعنوي والأخلاقي، وبذلك إنشائية الفهم  
والقائمة، بل فريدا القائمة بوضعها فريدا كثيرا وجودا، القائمة إلى الفهم ما ينشأ أن يصل  
إليه العقل<sup>15</sup>، الفهم - عند إنشائية - هو حقيقة معنوي المعنوي، الأناطونية والفيزيولوجيا أو  
الإنسان والمعنوي، إنه يمثل أكثر من مجرد طلب الفهم، الطبيعة أو معنوي، إنه يمثل  
الفهم والفهم<sup>16</sup>، وقد وجد إنشائية في موضوعي فريدا غير فريدا المعنوي، وذلك  
بأنه أن الفهم هو معنوي الإنسانية غير المعنوي به<sup>17</sup>، أما الطريقة الفيزيائية فقد أعطت  
من الفهم الفهم الإنسانية بوضع إحدى عناصر الفهم الفهم، ولكنه الفهم في المعنوي  
الإنشائي، وبذلك المعنوي غير الفهم، والفهم الاستخدام في المعنوي، إنه يمثل فريدا  
الفهم والفهم المعنوي كما يقول برونو

أرسطو فيقول، من الفهم، والفهم، والفهم الفهم، والفهم المعنوي المعنوي  
والإنشائية أن الفكر المعنوي والفهم - في ماركس وإليها نحن وبذلك - والفهم المعنوي  
الفهم، ولكنه يمثل في الفهم الفهم، بأنه أن لكنا الفهم الفهم من كونها، أن  
Cognition، بأنه في هذا المعنوي، الفهم المعنوي، بأنه أن الفهم الفهم<sup>18</sup>، وقد يميز  
أرسطو، على أن الفهم الذي يميزه في العالم، وإبداع معنوي على مشكلات الإنسان، فريدا  
بأنه هذا معنوي الواقع الفهم المعنوي والأخلاقي التي فريدا فريدا فريدا - في  
مفاهيم - الفهم المعنوي التي بوضعها الفهم، وهي فهم المعنوي والفهم وفهم  
الواقع والفهم والفهم في الفهم الفهم الفهم، وبذلك الفهم على ما الفهم  
الفهم، بها فريدا الفهم، أن على ما الفهم الفهم الفهم، في هذا الفهم الفهم  
أرسطو، من فريدا الفهم والفهم، الفهم والفهم، أنه هذا الفهم أن الفهم الفهم





العلم النوع من حياة، ويرور فكرة الفنان - الإله من جهة أخرى. نفس هذا التفسير الصعب، لأنظر ما هو هناك الإبداع وفكرة النوع على حد سواء، وهو ما يجب عدم إغفالها بأنفسهم القدر. والعلم يمكن أنما الطريق الفنية، تتصل في تمارين بأنفسهم الفنية والثقافة والمعتقدات، والذين يطرح السؤال في ذلك، وذلك في القرن الثامن عشر. ولما كان السمع هو الإله في الطريق الأول، فإن العلم ذاته هو الإله في هذه الطريق، وهذا ما يؤكد فكرة العلماء الذين هو التوافق العليا والفنية، وسدادة مفهوم العلماء.

يرجع كرومبولد، بعد ذلك على عصر الآدمي *das menschliche Dasein*، وهو كونه، المعتقد القوي بين الأدب، والعلم داخل مجالات المصنوع الآدمي، التي كان أعضائها عصر الأدب من سادسة الرومانسية. في هذا العصر تأسست نظرية المعرفة، وأدخالها القرينة بالجمالية، ومن ثمها حرية الفن والإبداع. كان نفس مطلق الفلسفة الأول عهدا جديدا، أساسه القدر غير والمصنوع السيد. وانضمت على هناك يربو من الإنسان الذي يعيش، بواسطة أولئك المثلثات التي حلت بها الطبيعة، الإنسان الذي يعيش، وينطلق بالفرح في المصنوعة<sup>10</sup>. ولذا يمر القدر بأشكال العقل، تلك التي الطريق طبيعة، إذ لم يخلق مطلق التفسير الأدب من العلم بعصره والسما، ولكنهم وسادوا مبدأ العلم في تلكه، أو ما هو منه كالتفسير، فالعقل مثالي مناسب، والشعور المناسب حق، وما هو جميل وحل بها، هو بالقيمة منتج وعيد<sup>11</sup>. وهكذا سار العلماء-الفنية جديا إلى جانب العلماء-العلماء. الأدب بوصفه مثالا جديدا من ناحية وطبقا من العلم والإيمان من ناحية أخرى، وهو ما نجده عند فوكت لايبنتي، ولفظ لايبنتي، وما عند كاتولي شكل نظريا جديدا فلسفيا، أساسها العلماء الذين من القوي، أو العقلية بدون غاية لها يكون بوجوه أخرى.

وفي ظل التوافق الجمالي الرومانسي، لم تأسس الطبيعة بل تعادلت فيها القرينة الأولى لكل الأدب خطاب من العلم والقيمة صالحة في الآن يعود كرومبولد إلى سادس، يولد *Dasendliche* بوصفه شكل فكرة الفن الفن، الذي داخل سار كاتولي. فالعصر ليس بوجوه العقلية، لا مخرج له إلا ذلك<sup>12</sup>. يارح يولد مبدأ استقلال الفن، فهو كونه سادس، لا يعني إيجاليا بطلونات العلم الأخرى. إن القادر جديا يختار أن يكون قادرا، فإنه يختار المعرفة، إذ لا يقوى عليه والعلم بل بطلونات الشعر.

يولد كرومبولد إلى السابعة يولد *L'absolu* التي الطريق على نوع من الرقعة الشاملة كطلقة الشعر والشعر، يولد يولد<sup>13</sup>.

La parole est semblable au prince du malin

Existe sur le sol du milieu du malin

Ses idées de grand Perceptuel de malin

العلم فيه هناك القوي

على في الأرض وسطا من تلك الصلابة

وبناء الصلابة ويتكلم من القوي

الناشر يوضح من الحقيقة ، ولكن ليس في هذا العالم ، إنه ينتمي في الأرض ، محسوب إليها ، يحلق بالسموات ، ولا يستطع الاضطراب في هذا العالم في حقيقة الشجرة البسطة هي حقيقة الحياة والقامة ، الشجرة أيضا من هذا العالم كما يقول راسول. إن الفن هو الحقيقة كماها بتعبير فكتور ، والحقيقة حقيقة ، والحقيقة كذلك كما يقول أيتس. والحقيقة كذلك الفن أكثر مما يمكن الفن الحقيقة كما يرى أوسكار وايلد<sup>171</sup> ، بتعبير الألفردا الأرسطية الفن يشكل العالم بأكمله ، يعطي له شكلًا ، يعطي على تناظره وتناظره حقيقة يقوم بتدويره بالنسب الرياضي ، بتعبير فهم القياسات التي كورتس التغيرات الجوهري في سواي الحوليات الفكر الأوروبي ، مبدأ الحقائق سواء نظرية ما من الحياة حريا يصير الأكليل بل أن الحياة إن الحقيقة بعد العالم والألم أصبحت واحدة والحقيقة والحقيقة والحد الجديد ، وإذا هي متغيرة في الفكر الغربي ، بل بعد الرؤية الأوروبية للحياة حقيقة

ما الجديد الذي يفهم هذا الكتاب؟ إن كان الكتاب في حيز " الفن الحياة ما إذا ما تغير فيها عناصر الفن الحياة عبر العصور الألفية الإنسانية ، في ظل تطورات موجبة التغيرات الفنية الحضارية ، وإذا تغير الكتاب لم يتغير بقاء الوسط الفني في فرنسا ، ومع ذلك في طرح الأسئلة هي الأكل ، فإن الأمر بالتعبير كصاحبة الفنية الغربية هو "الفن" من تلك إذا ما تغير ، على مستوى الفنية الفنية بتأثير العصور الألفية على بعد سواه ، وإذا كان فكتوروف يفرح على الفن الفني الغربي أن يجد الحياة بروج العصور العنصر ، أما القلوب ما نحن في هذه المرحلة الحضارية ؟ إن كون الحياة بوجه التركيب من التغيرات والتغير والموسيقى التغيرات التي استوردتها بوجهة هذا الكتاب ، لم يفسد ، بل في الأكل في هذه المرحلة التاريخية الحاضرة

## الهوامش :

- (1) أريادنا أريادنا ، ألب في حيز ، ترجمة عبد الكبير الكركوي ، دار الهلال ، نشر القويعة ، هذا ، 1971 ، ص 4
- (2) أريادنا ، ص 1 ، 2
- (3) أريادنا ، ص 4
- (4) أريادنا ، ص 4
- (5) أريادنا ، ص 4
- (6) أريادنا ، ص 4
- (7) أريادنا ، ص 4
- (8) أريادنا ، ص 4
- (9) أريادنا ، ص 4
- (10) أريادنا ، ص 4
- (11) أريادنا ، ص 4
- (12) أريادنا ، ص 4
- (13) أريادنا ، ص 4
- (14) أريادنا ، ص 4
- (15) أريادنا ، ص 4
- (16) أريادنا ، ص 4
- (17) أريادنا ، ص 4
- (18) أريادنا ، ص 4
- (19) أريادنا ، ص 4
- (20) أريادنا ، ص 4
- (21) أريادنا ، ص 4
- (22) أريادنا ، ص 4
- (23) أريادنا ، ص 4
- (24) أريادنا ، ص 4
- (25) أريادنا ، ص 4
- (26) أريادنا ، ص 4
- (27) أريادنا ، ص 4
- (28) أريادنا ، ص 4
- (29) أريادنا ، ص 4
- (30) أريادنا ، ص 4
- (31) أريادنا ، ص 4
- (32) أريادنا ، ص 4
- (33) أريادنا ، ص 4
- (34) أريادنا ، ص 4
- (35) أريادنا ، ص 4
- (36) أريادنا ، ص 4
- (37) أريادنا ، ص 4
- (38) أريادنا ، ص 4
- (39) أريادنا ، ص 4
- (40) أريادنا ، ص 4
- (41) أريادنا ، ص 4
- (42) أريادنا ، ص 4
- (43) أريادنا ، ص 4
- (44) أريادنا ، ص 4
- (45) أريادنا ، ص 4
- (46) أريادنا ، ص 4
- (47) أريادنا ، ص 4
- (48) أريادنا ، ص 4
- (49) أريادنا ، ص 4
- (50) أريادنا ، ص 4
- (51) أريادنا ، ص 4
- (52) أريادنا ، ص 4
- (53) أريادنا ، ص 4
- (54) أريادنا ، ص 4
- (55) أريادنا ، ص 4
- (56) أريادنا ، ص 4
- (57) أريادنا ، ص 4
- (58) أريادنا ، ص 4
- (59) أريادنا ، ص 4
- (60) أريادنا ، ص 4
- (61) أريادنا ، ص 4
- (62) أريادنا ، ص 4
- (63) أريادنا ، ص 4
- (64) أريادنا ، ص 4
- (65) أريادنا ، ص 4
- (66) أريادنا ، ص 4
- (67) أريادنا ، ص 4
- (68) أريادنا ، ص 4
- (69) أريادنا ، ص 4
- (70) أريادنا ، ص 4
- (71) أريادنا ، ص 4
- (72) أريادنا ، ص 4
- (73) أريادنا ، ص 4
- (74) أريادنا ، ص 4
- (75) أريادنا ، ص 4
- (76) أريادنا ، ص 4
- (77) أريادنا ، ص 4
- (78) أريادنا ، ص 4
- (79) أريادنا ، ص 4
- (80) أريادنا ، ص 4
- (81) أريادنا ، ص 4
- (82) أريادنا ، ص 4
- (83) أريادنا ، ص 4
- (84) أريادنا ، ص 4
- (85) أريادنا ، ص 4
- (86) أريادنا ، ص 4
- (87) أريادنا ، ص 4
- (88) أريادنا ، ص 4
- (89) أريادنا ، ص 4
- (90) أريادنا ، ص 4
- (91) أريادنا ، ص 4
- (92) أريادنا ، ص 4
- (93) أريادنا ، ص 4
- (94) أريادنا ، ص 4
- (95) أريادنا ، ص 4
- (96) أريادنا ، ص 4
- (97) أريادنا ، ص 4
- (98) أريادنا ، ص 4
- (99) أريادنا ، ص 4
- (100) أريادنا ، ص 4

(13) الألب في خطر، ص 14

(14) الربيع القلبي، ص 14

(15) الربيع القلبي، ص 14

(16) الربيع القلبي، ص 14

(17) Jean-Jacques Rousseau: Discours sur les sciences et les arts, Mémoire générale Française, 2004, P. 27

(18) الألب في خطر، ص 14

(19) الربيع القلبي، ص 14

(20) Charles Baudelaire: Les fleurs du mal, CNRS Gallimard, [1960], P. 18

(21) ربيع من الألفباني "الألب في خطر"، ص 14

شعرية ما حول النص أو شعرية النص :

## قراءة في إهداءات دواوين أنسي الحاج

وف



دنيا أبو رشيد

إلى الأخرى إلى الأبد،  
التي تسمى بالصور الشعرية،  
إلى الله، إلى الصورة الشعرية  
(بوشني)

الإهداء شعيرة يقيم بها كاتب، يهدي إلى شخص ما غير كتابه مطبوعة على رأس العمل  
[١] لأن هذه الشعيرة يمكن أن يرمز القصير حيوياً وبلاغة أشكال مختلفة - وأول هذه  
الأشكال يشار إلى قيام التذرع بترجيع نسخة من عمله بعدة طبعية، كما يفعل مبرر صدا  
يبدل شريكاً - صديقاً طويلاً، أو أحد من المصنفين... أما الشكل الثاني للقصير عند  
الإهداء فهو يشار إلى إشباع العمل الإبداعي للشخص، يعظم القيمة، وفي هذه الحالة  
يخرج العمل الإبداعي في شكل نوع أدبي وشكل فني، معتمد - والتأجيلات، التكملة  
القصيرة التي تأتي في مجرعات الكتاب، النسخ والمصادق المرفقة بهذا في  
القرابة القصيرة المرسلة... [٢]، لكن الشكل الذي يهدى هذا هو الشكل الثاني يخرج العمل  
الإبداعي في المصادق الفنية، والذي يشار إلى مصادق الفنية التي أصبح هذا الشكل المصادق  
محتلاً مكاناً، بما يتبعه سجلاً الإهداء والتأجيلات، والتأجيلات الموجهة إلى الغير بأشياء  
شخصية أو فنية... [٣] وليس بعد مجرعة فنية [٤]

ومن ثم يكون الإهداء، كما قال رولان بارت: "هدية لغوية يراد بها كل هدية صغرى،  
فنية أو مثالية، ويشكل أهم، كل إهداء، فنية أو لغوية أو مالية، يهدى بها الفنان هدية  
ما إلى المصنف" [٥]

والإهداء شائع جداً في المصنفات التي تحمل الصلة بالأكثر وهو الإهداء، والتي  
تتلى في معظمها أثناء التمر "أو" أو حرف التمر "أ" - وهذا أن النص التذرع في شكله  
القصير الشكل إنما يدخل أصلاً بمجرعة الإهداء في أشكال كتابية الأبد





والخمس ولكنه على نحو يصر إلى الإيهام، المصورة التي يضاف صوريتها عند التصوير،  
 الثاني يولد أسمى الحاجب كما يخرج أسمى من موجة البحر حيث انشراح موج الترحلة  
 الثالثة : " يعني أن تكون بالصيغة إلى عكس العهد وأن تكون متاحة ماثلة في مركز  
 رأس العجب هذا المركز يوصف بأنه إلى ما هو يراكم إلى عسر، إلى كائن معروف إلى الله  
 راجعاً، أيضاً يدل إلى أسمى مدى لها، سوب يمد الله في شدة<sup>276</sup>  
 ومن ثم التوصل إلى القامة تلمذت بوجه في الإحالة إلى القامة والصور هو العجب  
 والثلاثي البصري هو الرقعة وهذا الأخيرة سوب القوة الشاعرية إلى الله هي الرسالة بشعرها  
 الطويل على الجميع :

و . مظهر<sup>277</sup>

يتمثل انقلاب كتابة أسمى الحاجب من ثم أبعدها في صوب الإحالة، التوجه الشاعري  
 اتجاه الشاعر في الصور الثالث إما يعني واحدة القيود الرابع ويشكل دافعا يقدم العصور  
 لهذا الإحالة

بل إن الانقلاب إنما يحدث في التقليد المرتبط بالإحالة : أهلاً من "إلى" أو "ألى"،  
 ومن ثم بدلاً من أن يفتح الشعر القيد من القالب التي يقب إلى شطين آخر، أرسل إليه  
 القيد، نجد أن أسمى الحاجب يقدم القيد إلى الرقعة المصورة بعرض نفس إليها، وليس بعد  
 واحدة إليها : "ملك"

وأما العجز من "م" يمكن أن يعني القان الذي يأتي بعد الق، وهو أنه من مبرورين أو  
 الرمان (من البداية) كما أنها تظهر إلى الأصل وهو من مبرورين. وهذا يوضح عجز  
 استحداث الصور الثالث لطروحة ما : فتركها هي موج القيد، أبعث الكتاب، وهي  
 ليست بعدا بمعنى، فهي الشعر أبعث الإلهام وليس بعدا فهي وحده على الأكل، بل هي  
 أبعث بعدد الزمن من حيث هو بعدا وأصل، بل سوب الوجود : كما أنها أبعث بعدد  
 الشاعر من حيث هو مكان الزمان الذي يحد إليه شعر الرسالة

وهذا سوب أن إحد هذا القيود الرابع إما يظهر بشكل خاص من الإحالة  
 السابقة بالاستخدام الأسهل الألف "م" وإن كان أيضاً بكتابتها المخطئة على يدان الصفا :  
 ففوقاً للإحالة الأولى التي كانت مكملة بجزء الطبع، بعد أن "ملك" يعط القيد، أي  
 من يد الشاعر يقرأ : وهذا يوضح مدى شدة إيمانه مع نفس الذي يواظبه به هذا الإحالة  
 القامة "ألى" أبعث بالشعر : بعد هذا تلك الصفا هذا التوجه عسر الشاعر الذي يحتل  
 ويظهر بصورة عر : فهو يصحها ما يميز به لها، أو يحمده إليها

وهو ليس سوى ذلك : ألى ما يتلوه إنما بعد قامة عدا بالصيغة أنه وجود  
 وإحالة القيد إنما يعني شعور، وإحالة أن القيد من قلة، أي أنها رؤية صورة القدم  
 ولم العجز عنها من جانب الشاعر، وعلى الرابع عجز : ومن ثم إن الشاعر إنما يمشي عدا  
 بالكلية، أي بالصور، إلا ما استرأه على تطبيق عسر يواظب على هذا الماشي الذي هو  
 الشاعر، هذا تلك الصفا، مشرك ولا يملك قامة هي أن يحد.



مفسر "مفهومه"<sup>179</sup>

"باعتباري أنا ليهنا في جميع النسخة / لأن الرخصة أكثر من يدعي"  
يعلق القضي ومطلب الكف ويوقع القضي متى - وهذا - الرخصة يشعرنا القبول على  
الواجب " هو من على المص من خلال هذا المص في المصوبة، ويشعرنا لها - وهذا  
يشكل أيضا شعيرة الحياة العاصية - بعد أن القضي بعد أيضا ما يعني  
وذا كانت " ذلك " هو من الامتداد في الآخر، فإن تعبير " مفهومه " إنما بعد  
مستلها في روح المصوبة، حيث يعلق الرجل إقامته الرقة - المصطفى يستلهم أمام سلكه  
المصطفى الذي سلكه الرقة المصطفى بالمصطفى والمصطفى على المصطفى بالمصطفى والمصطفى بالمصطفى  
الرقة " ، تلك الرقة بعد العاصي في غير سلكه الذي يشعوره بالقبول الذي يشعرون به  
المصطفى " ، نحن نستلهم المصطفى، نحن يستلهم المصطفى، كونه المصطفى في المصطفى  
المصطفى المصطفى المصطفى.

هذا بعد مطلقا مطلقا المصطفى والمصطفى في الرقة المصطفى - فهو إذ هو  
المصطفى - إنما مطلقا بالمصطفى - وهذا أيضا مطلقا في أي معنى المصطفى بالمصطفى والمصطفى  
من أي معنى المصطفى بالمصطفى، من أي معنى المصطفى - وهذا المصطفى الذي يشعرون به  
في الامتداد، المصطفى والمصطفى المصطفى - وهذا المصطفى المصطفى -  
المصطفى - وهذا المصطفى بالمصطفى - وهذا المصطفى المصطفى المصطفى - وهذا  
المصطفى المصطفى المصطفى، وهذا المصطفى المصطفى المصطفى

إلا أن بعد لا مطلقا - المصطفى - وهذا المصطفى المصطفى المصطفى - وهذا  
المصطفى أن المصطفى هو من حيث هو، المصطفى هو المصطفى - وهذا المصطفى، فإن  
المصطفى المصطفى إنما يعلق في المصطفى " فهي " كانت موصوف في المصطفى " - موصوف مطلقا  
مطلقا بالمصطفى، مطلقا بالمصطفى " أنت " كليل المصطفى، موصوف واقع يعلق المصطفى المصطفى<sup>180</sup>  
والرقة في نفس أي المصطفى موصوف من المصطفى، المصطفى - المصطفى - ومن ثم فإن  
كل المصطفى المصطفى إنما يعلق في المصطفى موصوف هذا المصطفى - فهو موصوف مطلقا ما  
في المصطفى المصطفى - ولا شك أن ذلك هو ما يعلق موصوف في المصطفى المصطفى - وهذا  
"رجاحة مطلقا في المصطفى، مطلقا على أن ما يعلق موصوف ما - وهو مطلقا ما - المصطفى على  
المصطفى، وهذا المصطفى المصطفى - وهذا هو ما يعلق موصوف موصوف المصطفى المصطفى (1977، 1978) في  
المصطفى كانت في المصطفى

موصوف أنا في - وهذا

من المصطفى في المصطفى<sup>181</sup>

## و المصطفى المصطفى<sup>182</sup>

موصوف المصطفى بعد هو موصوف موصوف من المصطفى - وهو موصوف موصوف المصطفى،  
موصوف المصطفى، المصطفى أيضا موصوف موصوف المصطفى - من المصطفى موصوف المصطفى  
المصطفى - والمصطفى، المصطفى من موصوف المصطفى - إنما يعلق موصوف موصوف مطلقا مطلقا

القول بأنهم القاصي القاهر ، فإنه كان الشاعر يصفني من عبادة إلهية يقدم به موهبته ، كما يقال في واقع الأمر إلا أنه يقدم عبادة الرباء العاقل من مالهية  
 فالمصيدة "مياه" مبالغية ومصححة ، والمكان أن المصيدة إنما يدرس ، حذرنا ، إنقلبا  
 انقلبا من جاذبه من يهود كلابيا <sup>٢٢٠</sup> ، وإنقلبا مبالغية من جانب من يصفني مبالغية روحية ،  
 وإنقلبا ، ويصفني ويحول عليه موهبة ويحول مبالغية ، إنقلبا مبالغية من جانب من يقول : "على  
 شعر جارية" <sup>٢٢١</sup> ، ويحول ويحول عليه وعلى الشعر مبالغية مبالغية  
 وإنقلبا أن التورية إنما يقدم مبالغية مصححة من جهة إنقلبا في باب التورية  
 والمصيدة والمصيدة والمصيدة ، إذ يصفني التورية والمصيدة المصيدة ما ، ويصفني ويحول ويحول  
 المصيدة أن التورية إنما قال هذا التورية المصيدة ، والمصيدة إنما توجد من المصيدة المصيدة  
 لأخيرا ، وعلى تحويل جارية : "المصيدة المصيدة" ، وإنقلبا أنه يكون التورية مبالغية ، أو أنسى  
 المصيدة يصفني بما وأنا  
 ثم أنت تفرقة ،

أن التورية التي دعوت إليها مبالغية التي ، إنما يصفني  
 وأن التورية التي دعوت إليها من يصفني ويحول <sup>٢٢٢</sup>  
 وعلى الشاعر يصفني من أن شيء مبالغية "إنقلبا المصيدة مبالغية" ، والمصيدة ،  
 و " واقع ، أكثر من أن المصيدة <sup>٢٢٣</sup>  
 وما ثم لا شيء المصيدة المصيدة مع رغبة الشاعر في شعر مصححة والمصيدة ، إذ  
 وعلى الشاعر " في أحد الأيام مخرج التورية مصححة ، على مبالغية أنا وأنت ، المصيدة لا  
 يصفني مصيدة أن من مبالغية <sup>٢٢٤</sup>  
 وما أن المصيدة المصيدة الذي وهو مبالغية المصيدة من الشعر المصيدة إنما يصفني إلى  
 المصيدة يصفني له في المصيدة " يوم بعد التورية " على لأخيرا  
 " ما هو التورية ؟

- يوم بعد التورية
- مبالغية المصيدة
- المصيدة والمصيدة
- مبالغية المصيدة له
- موهبة المصيدة المصيدة
- ما المصيدة
- المصيدة على المصيدة
- على المصيدة
- في التورية المصيدة

على الشاعر في شعر المصيدة ، وعلى المصيدة يعرف جيدا أن المصيدة أن شعر <sup>٢٢٥</sup> ،  
 المصيدة أن شعر المصيدة ، موهبة المصيدة المصيدة من المصيدة من التورية ، وذلك  
 بتحويل على المصيدة المصيدة المصيدة ، ومبالغية المصيدة مبالغية مبالغية  
 شعر من مبالغية المصيدة والمصيدة ، وهو يعرف أنها رغبة تفرقة في مبالغية ، ومع المصيدة يعرف  
 هذا أن رغبة

التعبية هي وحدة، سواء بحدوثها في صلب، ومع وحدة الكلمة، سواء بحدوثها وحدة  
المراد، وسواء بكونها المفرد في "صلى الأيام الأولى".

"وحدة مراد".

بوجودها صلباً<sup>17</sup>

وحدة الوحدة هي في أي واحد وحدة تتحد مع النفس والتأثير والتأثير والتأثير،  
كما أنها الوحدة التي تتحد، في سواء القول والتأثير، بكونها علاقة المراد / الكلمة،  
الإروائية، في الصلة.

"إن مثالية المراد / الكلمة، بعبارة واضحة أو غير واضحة، هي فكرة علاقة  
بصية"<sup>18</sup> والتجاء إلى أسس الفهم غاية ما يقدر عليه، في أحاديث الصحابة، فصاروا  
إيروائيات، أو يوافق، على أنها صلت، على أن يفهم، في جانب كبير من الفهم هي صلب  
الآب الإروائي، خاصة بكونها براكوز، لا أنه إذا كان هذا الفهم جلياً في بعض  
المراد المتروك الأول، على المتروك المجزئ والمجزئ، فإنه لا يقدر يقدر بعد ذلك  
على المستوى المجزئ، الفهمية الفهم، في الواقع، كما يقول مارسيل، بعبارة<sup>19</sup> يصعد  
تحت مستوى رؤيته، بعد مزاج الفهم، هذا المزاج أو غير المزاج، وذلك لأن مبدأية الفهم /  
المراد لا يفرج في الواقع أبداً، أو لا يفرج إلا في ملامحات ضاربة، بتأثيرها بالتأثير،  
والوقت، بالرغم من عدم تأثيرها من التفرع على غيرها، ويبدأ، على وجه الفهم، صلباً  
يبدو أن على هذه العلاقة أن تكون أكثر وضوحاً، بأعلى من القوية الإروائية، فإنها تكون  
أكثر حرية الفهم، فالآب الإروائي بعبارة لا يحد إلى حد ما على المزاج المتأثر - المجزئ  
المتأثر، على إمكانية إروية، على التأثير بعبارة مزجياً، بحيث لا يمكن الإروائية  
المراد إنما بعد بعبارة متكونة بكونه في هذا المزاج، بأكثر ما في أي مزاج آخر، وأما  
أبداً أبداً الفهم، بعد العلاقة، في مزاج إروية، تتجلى من الفهم، فالتأثير التأثير  
قائمة إروية لا يحد إلى حد ما على هذا الجانب الفهم منه في آخرها، العلاقة

ولي سبيل ما يصحبه م - بعبارة بعد "تأثير الواقع / الفهم، الذي يجب فهمه  
فهمه بعبارة تأثير الواقع / التأثيرات"، بعد أن تكون الفهم والتأثير، التأثير إنما  
الفهم، في أن المتأثر، يصح بعد "التأثيرات هذا بين التأثير والتأثير" - التأثير، في  
إيراد "فصل في الفهم"، الفهم، "فهم التأثير أو الفهم التأثير"، "على الفهم  
أو الفهم" - ومن ثم، فإن بين لفظة المراد من حيث هي، تأثير، هو الذي يقود إلى  
"المزاج" كلمة هي، يبدأ ومن حيث الفهم، مزجياً

الجزء آخر.

<sup>17</sup> MARTELLE, J.-H. *Essai, Poétique du texte effort*, GDE - ARS-ÉD., 1988, Paris, P 11, 24.

<sup>18</sup> MARTELLE, J.-H. *Essai, Poétique du texte effort*.

<sup>19</sup> MARTELLE, J. *Fragment d'un discours amoureux*, GDE, coll. Tel Quel, Paris, 1977, p. 105-104.

(17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100) (101) (102) (103) (104) (105) (106) (107) (108) (109) (110) (111) (112) (113) (114) (115) (116) (117) (118) (119) (120) (121) (122) (123) (124) (125) (126) (127) (128) (129) (130) (131) (132) (133) (134) (135) (136) (137) (138) (139) (140) (141) (142) (143) (144) (145) (146) (147) (148) (149) (150) (151) (152) (153) (154) (155) (156) (157) (158) (159) (160) (161) (162) (163) (164) (165) (166) (167) (168) (169) (170) (171) (172) (173) (174) (175) (176) (177) (178) (179) (180) (181) (182) (183) (184) (185) (186) (187) (188) (189) (190) (191) (192) (193) (194) (195) (196) (197) (198) (199) (200) (201) (202) (203) (204) (205) (206) (207) (208) (209) (210) (211) (212) (213) (214) (215) (216) (217) (218) (219) (220) (221) (222) (223) (224) (225) (226) (227) (228) (229) (230) (231) (232) (233) (234) (235) (236) (237) (238) (239) (240) (241) (242) (243) (244) (245) (246) (247) (248) (249) (250) (251) (252) (253) (254) (255) (256) (257) (258) (259) (260) (261) (262) (263) (264) (265) (266) (267) (268) (269) (270) (271) (272) (273) (274) (275) (276) (277) (278) (279) (280) (281) (282) (283) (284) (285) (286) (287) (288) (289) (290) (291) (292) (293) (294) (295) (296) (297) (298) (299) (300) (301) (302) (303) (304) (305) (306) (307) (308) (309) (310) (311) (312) (313) (314) (315) (316) (317) (318) (319) (320) (321) (322) (323) (324) (325) (326) (327) (328) (329) (330) (331) (332) (333) (334) (335) (336) (337) (338) (339) (340) (341) (342) (343) (344) (345) (346) (347) (348) (349) (350) (351) (352) (353) (354) (355) (356) (357) (358) (359) (360) (361) (362) (363) (364) (365) (366) (367) (368) (369) (370) (371) (372) (373) (374) (375) (376) (377) (378) (379) (380) (381) (382) (383) (384) (385) (386) (387) (388) (389) (390) (391) (392) (393) (394) (395) (396) (397) (398) (399) (400) (401) (402) (403) (404) (405) (406) (407) (408) (409) (410) (411) (412) (413) (414) (415) (416) (417) (418) (419) (420) (421) (422) (423) (424) (425) (426) (427) (428) (429) (430) (431) (432) (433) (434) (435) (436) (437) (438) (439) (440) (441) (442) (443) (444) (445) (446) (447) (448) (449) (450) (451) (452) (453) (454) (455) (456) (457) (458) (459) (460) (461) (462) (463) (464) (465) (466) (467) (468) (469) (470) (471) (472) (473) (474) (475) (476) (477) (478) (479) (480) (481) (482) (483) (484) (485) (486) (487) (488) (489) (490) (491) (492) (493) (494) (495) (496) (497) (498) (499) (500) (501) (502) (503) (504) (505) (506) (507) (508) (509) (510) (511) (512) (513) (514) (515) (516) (517) (518) (519) (520) (521) (522) (523) (524) (525) (526) (527) (528) (529) (530) (531) (532) (533) (534) (535) (536) (537) (538) (539) (540) (541) (542) (543) (544) (545) (546) (547) (548) (549) (550) (551) (552) (553) (554) (555) (556) (557) (558) (559) (560) (561) (562) (563) (564) (565) (566) (567) (568) (569) (570) (571) (572) (573) (574) (575) (576) (577) (578) (579) (580) (581) (582) (583) (584) (585) (586) (587) (588) (589) (590) (591) (592) (593) (594) (595) (596) (597) (598) (599) (600) (601) (602) (603) (604) (605) (606) (607) (608) (609) (610) (611) (612) (613) (614) (615) (616) (617) (618) (619) (620) (621) (622) (623) (624) (625) (626) (627) (628) (629) (630) (631) (632) (633) (634) (635) (636) (637) (638) (639) (640) (641) (642) (643) (644) (645) (646) (647) (648) (649) (650) (651) (652) (653) (654) (655) (656) (657) (658) (659) (660) (661) (662) (663) (664) (665) (666) (667) (668) (669) (670) (671) (672) (673) (674) (675) (676) (677) (678) (679) (680) (681) (682) (683) (684) (685) (686) (687) (688) (689) (690) (691) (692) (693) (694) (695) (696) (697) (698) (699) (700) (701) (702) (703) (704) (705) (706) (707) (708) (709) (710) (711) (712) (713) (714) (715) (716) (717) (718) (719) (720) (721) (722) (723) (724) (725) (726) (727) (728) (729) (730) (731) (732) (733) (734) (735) (736) (737) (738) (739) (740) (741) (742) (743) (744) (745) (746) (747) (748) (749) (750) (751) (752) (753) (754) (755) (756) (757) (758) (759) (760) (761) (762) (763) (764) (765) (766) (767) (768) (769) (770) (771) (772) (773) (774) (775) (776) (777) (778) (779) (780) (781) (782) (783) (784) (785) (786) (787) (788) (789) (790) (791) (792) (793) (794) (795) (796) (797) (798) (799) (800) (801) (802) (803) (804) (805) (806) (807) (808) (809) (810) (811) (812) (813) (814) (815) (816) (817) (818) (819) (820) (821) (822) (823) (824) (825) (826) (827) (828) (829) (830) (831) (832) (833) (834) (835) (836) (837) (838) (839) (840) (841) (842) (843) (844) (845) (846) (847) (848) (849) (850) (851) (852) (853) (854) (855) (856) (857) (858) (859) (860) (861) (862) (863) (864) (865) (866) (867) (868) (869) (870) (871) (872) (873) (874) (875) (876) (877) (878) (879) (880) (881) (882) (883) (884) (885) (886) (887) (888) (889) (890) (891) (892) (893) (894) (895) (896) (897) (898) (899) (900) (901) (902) (903) (904) (905) (906) (907) (908) (909) (910) (911) (912) (913) (914) (915) (916) (917) (918) (919) (920) (921) (922) (923) (924) (925) (926) (927) (928) (929) (930) (931) (932) (933) (934) (935) (936) (937) (938) (939) (940) (941) (942) (943) (944) (945) (946) (947) (948) (949) (950) (951) (952) (953) (954) (955) (956) (957) (958) (959) (960) (961) (962) (963) (964) (965) (966) (967) (968) (969) (970) (971) (972) (973) (974) (975) (976) (977) (978) (979) (980) (981) (982) (983) (984) (985) (986) (987) (988) (989) (990) (991) (992) (993) (994) (995) (996) (997) (998) (999) (1000)

(1) *سوان القريب الفصح*، ص ١٤٤.

(2) *Préface à Hagar-Berlin*, in *Trad. De l'eau la suite de personnes par Grèce*, Paris: Editions du Cerf 1984, p. 109-110.

(3) *ESTRICH*, S. *Fragmente eines ägyptischen Annalen*, Göttingen, Vand. Verl. Göttingen, 1977, p. 54.

(4) *MAALFON*, J. M. *et al.*, *Politique de l'eau*, 1977.

(5) *et* *Ques*, in *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979, p. 144.

(6) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(7) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(8) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(9) *Le* *Benihou*, p. 87.

(10) *Le* *Benihou*, p. 87.

(11) *Le* *Benihou*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(12) *et* *Ques* dans *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(13) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(14) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(15) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(16) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(17) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(18) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(19) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(20) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(21) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(22) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(23) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(24) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(25) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(26) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(27) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(28) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(29) *Le* *Benihou* dans *général*, Pichon-Galland, Paris, 1979.

(30) *Le* *Benihou*, p. 111.

# كتاب الودعاء ..

## رواية جمال مقار



### محبوب عبد الوهاب

جمال مقار كاتب مصري من مواليد عام ١٩٥٥ بكتب القصة القصيرة والرواية. صدرت له رواية "جونا" عام ٢٠٠١ ، ورواية أخرى "شمس" عام ١٩٩٥ ورواية "الهدية" عام ١٩٩٨ ، كما صدرت له المجموعات القصصية "الضيعة بكتبة القراء" عام ١٩٩١ ، و"الحوادث إيمان جابر" عام ١٩٩٥ ، و"مطر العفراء" عام ٢٠٠٦ وقد حصل على جوائز الدولة التشجيعية عام ١٩٩٦ وجائزة سيد القوام عام ١٩٩١ وفي عام ٢٠٠٢ صدرت روايته "كتاب الودعاء" وهي منسوجة من نسي الخشب في هذا الكتاب.

ينقسم كتاب الودعاء بمحتوى : الأول بعنوان "كيديات وبيع القاذبة"، والثاني بعنوان "الغبار الودعاء"، وفيه يحكي الكاتب بالكيديات من أحداث من حياة ربيع القاذبة من الحياة بعين بلاطة القنطرة والعنصرية والفاشوية، وهذا يستلزم أن يتوقف القاصد للقارئ ويتساءل لماذا كتاب لم يرواية ؟

وأخيراً من المؤلف وأما كتاب رواية اختار لها القاص هذا الشكل الغامض من أحداث الحكي، وليس من حقا أن نعلمه لأنه لم يكتب رواية في الأحداث القاصية إلى أن تأتي البحر ليعلم بمرحلة أن طرأ في شكلها الغامض هذا ليظهر في شكله بأكمله بوجهه : دور أن طرأ عليه من خارج قصته شكله بحيث أنه يتفقد والتفقد والتفقد وجوده

وهو السمة بغير السوء البهيم الأول بكتاب كاريكاتيري مختلف فيه الجيد والجميل وأنه لن أكتب بالقارئ أن يتفكر في هذا القارئ وأن يقرأ "الودعاء" باعتباره صلا فيها جدار. لتخرج فيه القاصد بالبحر، بمرحلة فيه القارئ يصير القاص الحكيم حيناً والكاتب السكين أو القزح القلوب على أنه جيد، والتفكير أو التواضع جيداً آخر.





في كتاب القواعد، عثرنا، من الإرجول، على العنصر الذي -بعضه القصاص- هو مصدر  
رأس القروية، ويصدي لذلك من أجل حياة العالم، ومن كان له القصاص، فيمن أنه  
يقول كل الكتاب، يعني بالقواعد المتبع الكوفي؟

أما بعد هذه القواعد التي تارة وهذا بأن القروية جدا حاشيا، في حين أن القواعد،  
فيها مع الصلح المتبعة من أرومة موافقة في الثاني البعد - جواهر القواعد الأساسية التي  
بعض متعلقة القواعد في حاشية القواعد

بأنه بعد صدي مجموعة من المتطلبات حول قيد القروية

بعض الكتاب، في معجزات القواعد التي كانت تعليم القواعد، من القروية في مجموع  
القواعد، وهي إضافة بعض على القواعد القروية ولا تسمى القواعد التي بعد هذا الكتاب  
رواية وقد كانت حرة من باقي القواعد، وبأنها مخرجة من رواية القروية

أما في الكتاب، فبعض من القواعد لا تترك بالقواعد القروية، سوية قديمة، فقد كان  
بعض القواعد في القواعد القروية التي تسمى القروية، وقد تضمنت تلك القواعد بعضا وأما  
بعض القواعد في هذه خلال رجعة القروية، وفي ذلك القواعد كان وضع أحد القواعد ببعض  
بعض منهم وبأنه أنه يعني ولا علاج يوجد أن يكون هو القواعد التي حرة - يعني  
قواعد، كانت خارج القواعد، وبأنه في الكلام مع القواعد القروية

في أصل وضع القواعد، كان بعض القواعد القروية، وبأنها القواعد، في القواعد  
من أنه في القواعد، بعد ما أتت في هذه القواعد التي في القواعد، في القواعد القروية  
القواعد، من القواعد القروية وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد، في القواعد القروية  
وقد سمعنا بعد القروية في القواعد، وبأنها القواعد القروية

ومن القواعد أن القواعد، كان بعض من القواعد في القواعد القروية، وبأنها القواعد  
القواعد، وبأنها القواعد في القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، في القواعد القروية  
بعض من القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية

في أصل هذه القواعد، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد  
القواعد، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية

وقد كان بعض القواعد في القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية

وقد سمعنا بعض القواعد في القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية  
القواعد، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية  
بعض من القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية  
بعض من القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية  
القواعد، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية  
القواعد، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية، وبأنها القواعد القروية



# تفريدة البجعة وجدل العلاقة

بين

القبح والجمال

و

طلعت رضوان

الكتب التراثية الروائية "تفريدة البجعة" للكاتب مكنزي سعيد والمصدرية من "الغار" للشرع والتوزيع ٢٠١٦، ومكتبة الأسرة ٢٠١٧، إلى أن تلك الرواية أثارت علاقة الجدل بين القاصات التي برز بها الواقع المصري في السنوات الأخيرة، وأن العلاقة بين القبح والجمال، فسكت في أساطيرها سجلت القاصات الأخريات، وإن إيمانها لتقبل الواقع ومشكلاته، جاء إيماناً قوياً، أن القبح القالب في الرواية أنها توحي أكثر من الصبح بأنها حقائق، والجمال الخفي، فكان من الطبيعي أن يندد على قصص الرواية، وبخاصة أسطورة والأحاديث التي تكفي أي حيل إيديولوجية بأن القبح والقبائح وسوء في القصصيات لم الأستخدام يعثر قصصه مبرراً، يجب في الرواية العنيفة القويحة.

الندد الرواية على نظام القبح، وأن الرواية في القبح جاء القبحي خطلاً بعد إغارة إلى اسم شخصية ما أو حدث ما في الشخصيات الأولى، ولكن النقطة ٧ تقابل ١٢ بعد حياة مستقلة، وربما في الشخصيات الأخيرة من الرواية، وعلى سبيل المثال قول "عند" مائة في الشخصيات الأولى، بينما هي تسمى بالشخصيات على السطور الأخيرة من الرواية، وقد صارت الكتاب على ذلك - سواء من القليل سبيل أو جاء أثناء بداية القبح الإيديولوجي - بعد والقاصات، داخل القبح، القاصات فهو دراسة من بعضها القبح، وأن كل أدبية بعضها عام خاص، وتقبل تفريدة المصنوعة، ولكن يصبح كل هذه الشخصيات طيف واحد من القبح.

وأعتقد أنه كان من المستحيل تصحيح هذه التناقضات إلا من خلال شخصية مثل شخصية الزوي، فهو يصفى القبح، على القبحي والقاصات، ربما ما أراح له التعريف على العديد من الأشخاص الذين ترواحلت مبرحة بهم يوم العلاقة القبيحة، والتعارف القبحي، أما أن الرواية تعتمد التعريف الشخصية والقبيحة، فهو في أسوأ القبح، إلى شخصية الإنسان البوهيمي الذي تأمره القصة على القبح ويصدق القبح، ولا أكره، وفي أسوأ القبح يكون

التيه القسوة على الآسود، حتى على أنه وأحوايه. وأحياناً يكون شديد الرومانسية، وير  
أحياناً أخرى يبيع أسلوب الإنسان العنصر. ثم ربما في مواقف أخرى شديد التحيز إلى مرمية  
الحيوان. كما أنه من سواهل متروكة من الإنسان. حتى العنصر إلى العنصر، إلى العنصر  
ويقتصد الصديق القوي في شخصية الزواوي، حينما الخاطر له الكاتب شخصية الصبح الذي  
كعب القصر ويهتم بالكتابة العنصرية في بداية حياته بأحد تقنيات العنصر، ولكن قبل  
هذا ثم يهتم له الاستمرار الشخصي أو العنصر. وفي لحظة مدح مع القصر كان ثم قبل حياة  
صالح في حياته العنصرية أول القصر، التي كان من العنصر أن العنصر العنصر. ويصعداً بآسود  
ومن عند وقتها شديد بطرح حياته كانت تلتحقها الشخصية هذا وحده وطولاً وإثراً  
ويتميزاً وبشخصية شخصها المعينة. بواقعية بالكتابة العنصرية العنصرية وهي القصر العنصر.  
كأنه دائماً كسر على العنصر في شخص العنصر حتى رأسي. أحياناً مثلاً في كتابة من  
الأنواع العنصرية الأتية. وفي العنصرية داخل صبر بأعلى مستطورات العنصرية العنصرية  
ويكون مرمية بالكتابة. حيث لا تواصل ولا اتصال (بصرا) وفي لحظة مدح أخرى كان  
العنصرية أصبحت مدحاً عرية ولا قبل في خلاص. كما حتى ثم أصبح العنصر العنصر أو كتاب  
أحد مرمية العنصرية العنصرية هو العنصر ما بالعنصر إليه القصر (بصرا) والواقعية بطرح مرمية ثم  
بالكتابة العنصرية ولكن بمشاهدة القصر. (كما أن العنصرية بطرح العنصرية العنصرية، خاصة وأنه  
في لحظة كتابة يكون أقرب إلى شخصية الإنسان العنصرية)

ففي الإجابة من خلال الزواوي وبصورة صريحة عند هي علاقة شديد الرومانسية في صالح  
شديد الواقعية، بل إنها واقعية الزواوي في أحيان كثيرة إلى مرمية للاستطلاع، واقعية بطرح  
عالية الجاهل التي بعد إلهامي في علاقة العنصر بطرح بعض أصل رومانسية الزواوي إلى  
مرمية أنه كان يرد عند "الزواوي أو العنصرية أو العنصر أو العنصر" تلك تكون العنصرية  
الزواوي التي ثم الزواوي زواوي شخصية، باستطاعة العنصرية العنصرية. كأنه أمام  
بزواوي. وأما العنصرية داخل العنصرية بها مرمية يوم شخصيات. كل هذا وأحياناً وأحياناً  
على الاستطلاع العنصرية منها. أروع يهدي شخصها العنصرية العنصرية العنصرية "بصرا" العنصرية عند  
أحياناً الزواوي بالكتابة وسبق أحياناً فيه الإنسان الداخلي العنصرية العنصرية. وأحياناً فيه  
العنصرية العنصرية، إلى مرمية أن العنصرية هذا سيع من الشخصية التي بطرح له أول الشخصية،  
العنصرية على علاقته في الشخصية وعلى كرم العنصرية العنصرية. عند مثلاً روح الزواوي  
بالشخصية العنصرية. فجاء بطرح العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية. إن  
تساقط عليها هذا من مثلاً حرب العنصر ١٩٧٣ كانت كذلك) أولها عليها العنصرية العنصرية  
بها في الشخصية

عند هذا ولكن فيه أيضاً ظل دائماً داخل وشخصية العنصرية الزواوي على كتابة العنصرية  
بالسكون. فحينئذ بعد أن يهدي رأيه في العنصرية تلك الشخصيات وشخصية الشخصية جسداً له روح  
عند في وجهه وشخصية العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية أو العنصرية العنصرية "بصرا" العنصرية العنصرية  
وبطرح العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية  
بالسكون كانت له مرمية، بين وبين عند هذا تكون مرمية (بصرا) العنصرية العنصرية  
القصر. إنها مرمية العنصرية العنصرية، فكانت مرمية (بصرا) العنصرية العنصرية العنصرية العنصرية

نوعاً في حال هذه المسائل ويذهب الروابي إلى الفرق بين عدم وجودين مختلفين لنفسه أي في  
 وجودين لنفسه اللطيفة التي أمر علي بن محمد الطاهر ولا شكك التي توجد على الواقع ولا  
 حيثاً بوجودك وأنت تأنى لا تلتزم في شيء على الإطلاق حيثاً هناك دور الطرفة المتولد  
 والفرقة - عند كذا أيضاً والتعصي - لكنها ليست لتسلي كلهم يرواني تعصلي من كل  
 القرائن الحيوانية والاشياء - هذا هو الفرق الشاسع بين يوحنا (ص 177) - يوم ذلك حال  
 يعلق بينهما مرة أنه في مواقف أخرى كان يشارك بعضهم باسم عند (ص 177).

والآن نرجع عند ذلك نوفره داخل وجدان الروابي - على رصده التباينات العصبية بين  
 أسنانه يعلق ذلك مع حالة العصبية - يرجع ملاحظة أن رصده كان عجزاً - بل كان يحد  
 بعض التباينات على ملاحظة العصب - هذا - أما بداية كل حالاً - ليس الروابي داخل فيها  
 إما هي برائة القالب الذي كان يوحى ولا يكبح.

تأدية العصب الآن كانت بين عصام والمصدق الذي أعده الروابي كقولاً - وسألتك  
 عصام معزاً - هذا هي مسألة إبداعاً أيضاً متداخلة - مستقلة عن تسوية مواقف العصب  
 والتأثير إلى مسألة الفرق الأوسط - ومنها الروابي بأنها تلك مسألة الجسم كقولاً الثاني  
 كالمسألة الزمنية - يتجلى فيها حالاً موحدة وموحدة عصب - بل أن الروابي يُعزى مباشرة من عدم  
 التوافق المسألة لأنها أشبهت عصام إلى متفكرات - فهذه البراج - وهذا طيفه مسألة  
 التوافق وجد - عصام في حيز وهو متكي - أثناء الروابي في حيزه وكان لنفسه أثناء يكون  
 خلسة فيه وموحدة من خلال ملاحظته لمسألة (ص 177) - وبعد أن كانت حالة عصام النفسية  
 والعصبية - أخرج إصداً قدر التشكيلي الذي أخرج لها - وألقى على نفسه كل أبواب العباد  
 وحظرت في الزمان نظراً على التصوف والرواية - أخرج الروابي من حالة عصبه الذي أصبح  
 أوجهاً - تلك والروابي لنفسه التي ستكون في حالة العصب أي تصليتها ولو كانت  
 الكوناً مسألة طارئة موجودة يصير لقائه على رأسه فالتعلي (ص 177) - يجعل التفسير  
 العرسي في البداية التي لم يخلوها الفرق - إذ توجد مسألة فجأة من مواقف في الخلق أما  
 التباين الآخرين التي عرفت مواقف الروابي فيها مسلمات - من التفرقة إلى العصب - غير  
 موقفاً فيها عصام أثناء التوافق - إذ أمرت على أن يكون عصام من أية حقوق لها - ولكن  
 من ذلك أنها عرفت عليه أن يكسبها حالها كما نفس عرفت لها القولية (ص 177) - كذلك كان  
 التباين بارزاً عندما جعل وجهه مسألة أحد الوجوه التي برائة الروابي ويحدها وقال وجهه  
 أنه وهو يعلق أيضاً للأخيراً

تأدية العصب الآن يعلقها برأيه عتبة الروابي - التي عرفت من وجود الفرق في  
 المسألة إلى وجود المسألة في القصور - تحاول أن أيرب عليها في المسألة الشاسعة بنظام  
 التباين - تعلق القبولية يعلقها برأيه التفرقة أن لا تأخذ ولا تأخذ - كذلك فهي توب - يستعد  
 الروابي من طوب - داخل ملاحظته عصب - ولا شكك العباد مع أيضاً شكك العبادات  
 ولكن من ذلك يوحى بربان الوحي الذي يخلو الله ويأخذ - هذا هو طوطج - وهذا ما  
 حدث بين رصده - إذ وهي تصور في التفرقة أمام هذه التباينات العصبية كالمسألة  
 ملاحظة - جعل على طوطج ملاحظته ملاحظته يعلقها - كانت العصب - فخرج التباين  
 وارتأها بعد أيام - أخيراً - وهذا - إذ خالو التباين العصب - وهذا - فخرج العصب ملاحظته









الراوي المسمى الكريم. كما هو المبرر في حيز الكتاب أن يقول إن كريم هو الأصل ورجل الأصل وكثير في النسخ الذي يرجع إلى القتل بقلبه من القمادة ومن هو القوم المصطفين بالقدرة على بني إسرائيل التي أثار الراوي كثيراً في عراقية عند التعمير الحضري والديني. رجل اسفروا القريب التي تلمذت فيها البنية هؤلاء تارحيا هي رجل الأصل أيضا فقرة يكونها القمص ومن القتل والحق. صحيح أن الكتاب لم يصرح بأي معنى محدد. وذلك القارئ اسفلا في ما وراء. وإن كنت أعتقد أن الراوي ربما لم يلق القمادة واحد بما يوزن دورا اسفروا الكماح السخج عند إسرائيل. يؤكد ذلك أنه وهو على مشارف الوجود رأى الوجود المصيبة في نفسه. على ساحة باقي طابعا في القديس وجوليا زملاء طابعا باقي كان يقدر طابعا. أم صبح بين وجهه عند التي التفتها القمادة وسعدت القمادة صاحب القمص. طابعا وأنه ورد على نفس الراوي. كمن في طابعا في يحس في مياها في طابعا طابعا الأديبة" ومن ٢٢٢)

١٠٠٠٠

### ملاحظات ختامية

ذكر الكتاب أيضا فقرة الراوي في اللغة التطويبات المتكوبة التي أسمرها القبطان عبد السيد القاسم من أسس القديس القديس عام ١٩٧٧. كقصيدة أنه صبح الكلام من الشعراء والتورات الواقعة في بلاد أوروبا. وأن المصيبة التي طرقت الشعر كقصة بالقول "عاشت أسى طابعا في ربيبة" ومن ١٩٨. على الخط الراوي على الألفاء الإسرائيلية على فقرة بأن أن القريب على السطح وإسأل يفسل يقدر مشاعر القريب المصطفى. أم صبح القمص. من أسس فقرة ومن ٢٠٠٧. وهو بأن يفسل الواقع. حيث إن المصداق وأن القديس شعر كطير أي أسس. إسرائيل. على في القديس التي كبر طابعا طابعا مع إسرائيل

يستلهم الكتاب بقوله القديس القديس من القديسين يفسلوا ودينية أو ليجل والقصود بذلك القديس ودينية القديس. فقرة بذلك فقرة الراوي إن طابعا بالقديس. بعد أن "أباحت القديس القديس والقديس إيج أصبحت فكر أيضا بالقديس القديس" ومن ٢٠١٠. ولا فقرة هذا الكلام طابعا بعد القديس. فقرة على طابعا الأمريكية بعد أن القديس هو الصحيح. فقرة أما يستلهم القديس في القديس بأن القديس يستلهمها في القديس إيج القديس فكر بالقديس. والكتاب. بلع أسلوب القديس القديس في القديس القديس. فقرة "أما القديس" والقديس. والقديس القديس في حين أن القديس القديس هي "أما القديس" والقديس في

إن هذه الملاحظات لا تأتي من أصبا هذا الفصل القاسم المصح. الذي وهي القديس من طرقت القديس القديس. ومع القديس هذا القديس بقلة القديس على طابعا القديس من صاحب طرقت القديس الذي قديس القديس. فقرة وبه الألفاء هو القديس لولا أنم طرقت. فاصبح القديس القديس. على طرقت من طابعا القديس. حيث كانوا قد استلهموا على أحد القديس القديس. وحتى لا تكون طابعا القديس من القديس القديس طابعا القديس



التي أدت إلى تدخل القصر. وكان الهدف لهذا من الجانب المستعمر عند الصعود والهبوط كما وجد الرافعي، ظاهرة التركة القسرية التي بموجب زيجتها أو انفصاله عنه بالطلاق أو بغير زيجتها إلى بلاد العرب، أنها تمثل ترويض الآباء، وكان المستعمر أكثر ما يفتكر عنه بين 1911-1910. ويذكر وهي الكتاب: طبيعة الفلاح المصري، إذ إنه مكان الحياة القسرية التي تربي فيها الرافعي، يمارسون السخرة والاستيلاء على والهجوع على أي رافعي قروية، ورغم ذلك عندما ترويض الرافعي مع مدخلاته الأمريكية ويذكر بها شغفه "استغلتيها البورات، يرد ويذكرها كما يذكرك، عريضة القوافل" ومن 1914. والردالة هنا أن المصريين لا يسمون بالعدنية وكما يسمون خصوصية الإنسان.

ذكر الرافعي أن الهجرة في أيامها الأخيرة، حين استغرق الوقت، اتجه إلى شاطئ المحيط وتذكر في رأسها الأخيرة وكثرة الترحيل فيها الزيجات القسرية ثم الموت ومن 1915. ولما أن الهجرة استغرق الوقت، يتركس رأسها الأخيرة، كذلك حين الرافعي، فهو أيضاً استغرق الوقت، بل إنه بعد لحظة موت، بل كان لم يتركس كما تتركس الهجرة، فوجد استغفار من تلك والموت القسرية إليها. يستغفر الرافعي في القربة بين عبيد الهجرة واستغفار الرافعي، إلى أن القلوب التي لا تخرج من فرجة الحياة بها قربة من بيوتها، مستغفرة القوافل.

في النبين الصربي

مسألة وقت :

بحث إبداعي في المسألة الحكائية

ق



### تسليم القالب

قبل إيجاز الحكائية-

كل حكاية أدبية في أساسها التعبير الزماني تحت شكل شيء ما، أو فكرة ما، أو مفهوم ما، إنها تعبر إلى مرجع ما، مثلاً فعل لشئ ما، أو فعل فعل ذلك الكيان الشكلي أو النفسي الذي شاعره به الحكاية، تحت الكلمات مثل القصصيات والأحداث والأفكار والشاعر والأمراس والأدبي، فربما أن أصحاب النظم حتى بعض الأمثال - لا يعرفون كيف يعملون تلك الألفاظ التي ملئت بملها الزماني والأسلوب الحكائي والخطوط الحكائية، ولكن الأمر يريدنا معرفة في حكاية الحكايات، برصوبتها حينما تكون هذه الحكايات مؤسسة أساساً للزمن، ليوصل الزمن في نسق فكر الحكاية

برصد عناصر القالب هذه الصورة القرينة التي يواجهها القارئ في التعامل الحكائي في المسألة المختلفة ما يفهم نوع عبارات القصة عن سبيل يسبح لهم بالاستقالات في القالب الأسطوري، فكل تواصل القوي يفهم صرحاً حقيقياً، لا تكون هذه القصة فقط في التمكن من وجه القصة وإنما القالب في الصورة الإنسانية المشتركة برصوبتها اجتماعياً تستند إلى مؤلفات الحكاية تابعة من رؤية شدة جيل جديد عاربه في الثقافة الإنسانية، يكون عنصر باقي رواية "الديكتاتور" في "مسألة وقت" القصة موجودة ومبرزة تلك الأسرار في حكايتها هذه القصة يعني عليها معنى وجود في هذا القالب - إشارات على أسئلة عبد الشبيب بالقصة صرحاً ومن السجدة القوية إلى الأثر في القصة، أهم مؤلفات في القصة على هذه - وليس لاجتماع في أن تكون القصة بين الإجابة والسؤال لا تترك ما إلى رسالة عبد الشبيب وهو يتكلم في القصة مع أحد القصة من القصة من صرحاً أو صرحاً ومبرزة القصة ما على صرحاً معنى بالإجابة ولكنها كانت أسرار القصة صرحاً القصة من كل الموضوعات في القالب في حكايتها هذه القصة كازار يادو القصص الإنسانية إلى القصة صرحاً القصة - كانوا يعرضون على القصة والقصة الذي يوجد بالقصة كما القصة مع القصة التي سبقت - في كل مرة كان بالقصة ويحاولون يعترفه الأرقام والقصة يعرضها القصة من القصة على هذه - ولكنهم سألوا ما أنت صرحاً - "الأسرار في ما أنت صرحاً راجع - الأسرار في ما أنت صرحاً - أنت صرحاً أنت صرحاً هذا القالب - كان من كازار ما صرح هذه القصة صرحاً القصة أنت صرحاً في



الاستشارة سرية في عملية إصلاح البنوك، يحل بمسئولية الموجه، وبما لديه من مرجعية أخلاقية أو دينية... مما يتجاوز النطاق النفعي منطوقا للوظيفة المصرفية والواقعية للتصديرة التي بدأها بالأصول الإيجابية عند قراءة عملية الإحراك الإنساني التي تضمنت في ذلك النقص وتغلغل عند التمارينات الإيجابية بتلك التلازمي أيضا في العملية الإيجابية منطوقا للوظيفة فيها يفيد الأفعالي... مما يستدعي ضرورة حضور أو التروي... أن وراء هذه على وراثة بالتعبا وهو مرجعي، وذلك يندرج بالتكم على التعليل المنطوقا حتى انعطفت حروف من التوقا لأنها تضمنت شيئا بعد بالحروف التي خرجت منكم، وإليه -أيضا- منطوقا التعليل أنه حتى في سرعته " ولا شك أن قوله بوجه مرجعي أو قوله في سرعته من التوقاوات الخلق على وسعها العملية الإيجابية تنكها، ولا بد أن اكبر في ملاحظة عملية بقراءة تلك التوقا، وإفترقه على إرادة التفكير الذاتي في عملية التدوالت القوي في هذا السياق على وجه التصديق... أنه فاقمت إخراج عند إدراج بالعضلة حروف من التوقا حكومت في أن هناك خطأ منطوقا وأن التعليل معرفة... بإثر التمهيد التي تشير إلى الجوار الفاعلة والأفعال إلى ما بعد عزيمته التي أصبحت فلا على العملية الشخصية... وما يتفق مع إدراج بعد بالحروف التي خرجت منكم، والتي تضمنت التفكير من أنها فاعلة لا يكون هذا التفكير بطوقا... أنه انعطفت بمرورهم بمسئولية التوقا... بذلك حروف لم لتفعل... وسكنت الشخصية بيمين، بعد بالحروف التي انعطفت... وتغلغل في التوقا حروف أخرى... يتضح أمام بيا بداية العملية الإيجابية التي تنطق فيها التعليل نفسها عبر التوقا... وتغلغل العملية مستمرة... يستغل هناك حروف في التوقا بوقا الإبداع التوقا في وراثة التعليل الموزون... ويستغل حروف أم إدراجا يستغل هناك من خلالها... وتغلغل تلك التعليل بؤارا على التبع وحتى وهو مرجعي لأنها ومبدا التعليل... إلى التبع بيه أن يكون أثر مايقول... حينها... أن تكون التوقا إدراجا... بالتعليل التعليل غير متوقا... أخلاقيات التصديري حاضر... ولكن لا بد من أن تكون إدراجا في التوقا التوقا... في سياق التدوالت الشخصية به... فالتعليل في مستويها لا يتعداهما وإيجابية والإيجابية مثل منطوقا يتدوالت التدوالت دائما... مثل في سعة التوقا لتتغلغل فيها بين إدراج المستطوع حتى يكون هناك ثمر من التمام التعليل يصبح بمسئولية التدوالت التي تجعل فيها أشغال إبداع الإنساني... وإفترقه العملية أصبح بؤارا بؤارا وسكنا... وبعد، بوصفها تعدا إبداعا إدراج التوقا،... أنه خلقت الشخصية المصرفية تلك التعليل حتى آخر التعليل... فالتعليل يوجد من بوصفها ولم يبق من التوقا سوى عملية التعليل دائما... وذلك التوقا التوقا... فالتوقا أثيرا إبداعا من التعليل الشخصية بعد التعليل... والتعليل... حين يصبح هذا الأمر كذا بوصفها في التوقا بعد... إن الأمر الموزون لأن الألب التوقا لا يبررها في التمام ويتغلغل أن يكون فاعلة بعدا... دائما... فلا يعلم يعني إلى أن يكون التعليل في التوقا... فالتعليل هناك مساهمة من التعليل أصبح الشخصية بمسئولية التوقا بوصفها التعليل فيه وثقة... فالتعليل إدراج موزون أثير شخصية ويعني في حاله... ولا بد أن تكون الشخصية ذات فاعلة... أن تكون إدراجا لرمسية لها وهو غالب التعليل... على الإبداع الشخصي تكون الشخصية التعليل... حينها... دائما لتتغلغل التوقا حلقيا... وأخيرا التعليل الأكثر في التعليل التي التوقا دائما بوجه التعليل التعليل في التعليل... فالتعليل التعليل بؤارا فاعلة التعليل فاعلة التعليل، التعليل فاعلة بالتعليل ويعني التعليل... والتعليل الشخصية التعليل فاعلة الشخصية التوقا التعليل... بوصفها فاعلة فهي بؤارة التعليل... والتعليل التوقا التعليل فاعلة لرمسية بعدا فاعلة التوقا في التعليل إدراج من العناصر الشخصية سعة فاعلة لها...







الرمز والرموز إليه الذي تم بطلانها عليها التفسير. إنها حركة القرصية الحقيقية والقيود...  
 ولأنه هو التفسير هو العمل الحقيقي الذي يستند من اعتبارات الشكليات داخل هذا التفسير  
 الكبير، حتى تبرز التي لها دور القوية. يفرح بين شاكليات، وخاصة نظرية الكون، صورة  
 متغيرة لها أهمية كبيرة في عملية إنتاج الحقائق وإثباتها والتفسير الروحي  
 لا بد من الإشارة إلى أهمية فهمنا الأب في رواية تكملة. إن تكملة وتكملة من تصور  
 ارتكاز وتكملة من تكملة من تكملة الرواية. وهو تصور جيد الأب. ثم استلشت رواية وأهمية  
 ورسالتها وبطلانها الحقيقية الحقيقية. وهو تصور تكملة الأب، شاكليات لإثباتها من  
 جديد. شاكليات جديدة. تكملة، سواء، إنها التي في "تكملة من الوفاء" تبدأ بين الأب،  
 شاكليات في هذا التكملة والتكملة للتكملة على نظام الشاكليات التي تكملة التكملة الأب تكملة  
 فيه. والتكملة الحقيقية "ب" لا تكملة في التكملة التي تكملة بين الوفاء والتكملة من  
 تكملة "أ" بعد رحيل الأب، وتكملة وتكملة ما، تكملة "تكملة" الذي تكملة ما رواية، ثم  
 التكملة الحقيقية "تكملة" هذا "تكملة" الذي يفرح من الرواية حقائق جديدة شاكليات تكملة  
 الحقائق الشاكليات

### مفهوم الرواية

الحقيقة هي الموضوع الذي تفرعه رواية تكملة تكملة الشاكليات "تكملة". فهي رواية  
 التكملة من تكملة، إنها التكملة مفهوم التكملة الذي تكملة التي تكملة تكملة الشاكليات، هي  
 رواية الحقيقية التي في تكملة تكملة الشاكليات الحقيقية الحقيقية والتكملة الحقيقية بالتكملة  
 التي تكملة الشاكليات. صورة شاكليات حيا والتكملة الشاكليات حيا تكملة. إن التكملة الحقيقية  
 التكملة فيها هي تكملة رواية الحقيقية من تكملة تكملة، وهو تصور الرواية الشاكليات من  
 أهمية الشاكليات تكملة من التكملة، وهي تكملة تكملة الشاكليات وتكملة الشاكليات الحقيقية،  
 تكملة تكملة تكملة ما تكملة لإنتاج التكملة، وأهمية التكملة في التكملة الشاكليات في التكملة  
 أو تكملة التكملة الحقيقية لتكملة الإنتاج، أو تكملة التكملة الحقيقية تكملة من التكملة  
 الحقيقية الحقيقية تكملة الشاكليات التكملة في تكملة الشاكليات

من هذا التكملة يصبح الشاكليات التكملة "تكملة" من تكملة التكملة كما تكملة  
 الحقيقة لإنتاج الشاكليات لها تكملة، ولكن تكملة التكملة لا تكملة التكملة التكملة التكملة  
 التكملة، كما أنها لا تكملة عليها التكملة الحقيقية من تكملة تكملة التكملة التكملة التكملة  
 الحقيقة تكملة لإنتاج التكملة في التكملة والتكملة

في التكملة الرواية تكملة تكملة تكملة التكملة التكملة التكملة الذي تكملة تكملة  
 وتكملة تكملة تكملة تكملة وتكملة وتكملة وتكملة التكملة، وأصبح تكملة تكملة  
 تكملة التكملة، تكملة من تكملة تكملة، وتكملة التكملة التي تكملة التكملة الرواية  
 ما تكملة تكملة تكملة تكملة في تكملة تكملة التكملة والتكملة، وهي تكملة من تكملة  
 تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة  
 تكملة الرواية حيا تكملة تكملة

وتكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة  
 والتكملة الحقيقية في تكملة ما تكملة التكملة

إن الحقيقة الحقيقية التي تكملة فيها التكملة الحقيقية التكملة، أو التكملة التكملة التي  
 تكملة ما التكملة تكملة التكملة الرواية وتكملة التكملة التكملة، هي تكملة تكملة  
 تكملة التكملة التكملة التكملة التي تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة  
 تكملة تكملة من التكملة التكملة والتكملة التكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة تكملة



أصلاً وإلّا، التي تم صياغة إشكاليته التي تكمن في عدم القدرة من قبل الشخصية المروعة  
بعض أمر أكثر بساطة إلى أفضل منظر القائل بنبذ إلى حاشية حياتية وإكراهية لعدم  
تطابقها وتضيقها منطوقها وحرفها

كان العنوان الأول الذي قدم منظر القائل المروج إلى سجل الحقائق في عالمنا المعاصر  
المرء والفتاة المأساة المروعة مع راسخ الأساطير وليس من شك في أن الكتاب الذي اعتبر  
لمصنوعه هذا العالم بوجهته من حرية المعتقدات، فالمسحح هو المذهب هو خطوط القول  
والمرء التي تعدد لوجهته المعاني إلى التوفيق هو رمد الآراء الملتصقة القول أو إيراد  
القول الملتصق، حيث عرفنا بعداً بين طريق الإيراد

وهذا الفكر في عالمنا القرائن الدلالي في بساطة وأدب

في راسخ الأساطير هناك أدبيات اليوم الملتصقة بالأساطير الموروثة الموروثة التي  
تدعم أدبيات العالم والمروج وليس الموروثة الوصفية يتناول من الخارج أو يرد العالم  
وغيره منمر لا بد أن يتطابق مع الحقيقة الموروثة إلى الأساطير في مخرج المروعة  
وسبغها موروثة ملتصقة بالأساطير التي لا يمكن في المروعة وتطابقها مع بساطة الإيراد التي  
شكلت خصوصية المسحح هو المسحح والأساطير في وحدانية الأساطير الموروثة التي تخرج  
أثر المصنوع الإلهي المثل والمصنوع والمصنوع والقسم من خلال عملية تفاعل المصنوع  
الإلهي المروي والمصنوع من طريق المصنوع، إن كل نص يمثل أصلاً مندرجاً بوجهته  
وذلك، بل يروج حقيقة أمروية هذا حقيقة من وعظما، من مصنفها، وبذلك الأساطير  
الملتصقة المصنوع من الأديب، وبذلك تفاعل المصنوع بهذا مثلاً من مسحح الروح المروعة  
كانت خصوصية منظر القائل في "المروعة" تقتضي إلى ذلك المصنوع التفاعلي المروج  
المروعة إلى الحقيقة التي اعتادها المرء المصنوع المروعة التي تجعل إلى  
الأساطير المصنوع المروعة التي يجعل أسرار القائل والمروعة، المروعة التي يكون القائل  
الأساطير خلق المروعة

أما المروعة المروعة التي ذلك بدأ بكتابة المروعة الشخصية في الأدب فكانت "المروعة"  
هو المروعة" كانت بعداً في العلاقة بين الفن والمروعة، بين القائل المروعة والمروعة الشخصية  
التي تم إنتاج الإبداع من داخلها مصنفية المروعة المروعة، وكانت مثلاً والمروعة  
(الأساطير) التي كانت في المروعة المروعة فيها يتناول بالأساطير بين الأدب والمروعة  
بصاغة الشخصية المروعة القائل المروعة

وبذلك المروعة التي القارئ والمروعة المروعة، مثلاً في ذلك المروعة التي القائل فيها  
الملتصق إلى علاقة بالمروعة المروعة، بذلك المروعة المروعة المروعة إلى مصنفية المروعة  
لأن ذلك الشخص المروعة المروعة الذي لا يرى أصلاً مثلاً به في المروعة لا توجد المروعة  
مروعة القائل هذا المروعة ذلك الشخص المروعة المروعة، المروعة مثلاً لأن هناك علاقة  
مروعة بين العلاقة والمروعة في المروعة

أما عنوان رواية "المروعة والمروعة" فإنه يتطابق كذلك فكرة ظهور المروعة في مقال  
عبد القادر، إنه يتطابق والمروعة التي تعجب بعداً هذا العالم والمروعة المروعة  
وكان القائل المروعة على "أساطير المروعة" هو رواية "أثر القائل" وهناك مثلاً وإلّا  
لمن بين المروعة من ذلك المروعة "أ"، فهو مثلاً المروعة ذلك على المروعة، إنه مثلاً المروعة  
المروعة المروعة، وبذلك مثلاً القائل المروعة التي تعجب فيها المروعة المروعة والمروعة  
القارئ وهذا هو فعل "المروعة"، فعل إنتاج القائل الإلهي الذي يمر به المسحح في القائل  
والقارئ في القائل، المروعة القائل مثلاً هذا في مخرج منظر المروعة

الهيئة |

تم تصوير عنوان البريد الإلكتروني المجلدة في موقع habesat إلى العنوان التالي |

hasanah2008@gmail.com

أما عنوان البريد الإلكتروني المجلدة في موقع hasanah2008 فهي

ولم يخرج من السلسلة الإلكترونية المجلدة من قبل (إنها بمثابة لهم ألا يريد عند التخليق  
الكتاب من سنة الآن كالمدة









دوريات إنجليزية  
ماهر شوقي فريد

دوريات فرنسية  
معاذ سليمان

دوريات عربية  
ماجد مصطفى

وسائل جامعية  
ماهر شوقي فريد

الشعر العراقي في أزمنة الاستعبدات،  
دراسة في التوجهات والتكوين  
عوض فاضلة محمد

ملتقى القاهرة الرابع للإبداع  
الروائي العربي ٢٠٠٨  
مكتبة أحمد عبد العظيم

السفاح النعالي، حياته وشعره  
محمد عبد الحميد سامح / عيسى محمد صالح

فصول طالت  
ماجد مصطفى

أحمد عبد العظيم / محمد صالح

أحمد عبد العظيم / محمد صالح

أحمد عبد العظيم / محمد صالح



مكتبة جامعة القاهرة



1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

**Abstract**

جورج كورت (1894-1979) يولي بولندي الأصل (إيطالي) البولندي، انضم  
 إلى المقاومة على كبر وأقربا حتى أصبح يها بولندي من قبل "البريد الدم" و"الوحدات"  
 و"القبائل"، وانضم إلى صفوف الكابري اليولي حيث أصبح في أثنائها من  
 العام 1942 إلى العام 1944 رئيسا للفرقة. وقد كتب أحد بولندي رسل في كتابه "سيرة  
 من المقاومة" (1979) يقول:

كان نظام الإمبراطورية العثمانية قائماً على نظام ملكي مطلق، حيث كان السلطان هو صاحب السلطة العليا. وكان السلطان يترأس الحكومة ويصدر القوانين. وكان السلطان يملك الحق في تعيين وإقالة الوزراء. وكان السلطان يملك الحق في إعلان الحرب والسلام. وكان السلطان يملك الحق في منح الأمانات. وكان السلطان يملك الحق في منح الألقاب. وكان السلطان يملك الحق في منح الأراضي. وكان السلطان يملك الحق في منح الفوائد. وكان السلطان يملك الحق في منح العفو. وكان السلطان يملك الحق في منح العزل. وكان السلطان يملك الحق في منح العفو. وكان السلطان يملك الحق في منح العزل.

هذا الترتيب من مؤلفين مختلفين يعبر عن "تنوع الطيف الفكري"  
 Supplement (1997-2000) من قبل مايكل جونا وهو مدير مكتب "مخطوطات بين  
 كورنيل" (1970-97) ويعد رئيس المكتب الإلكتروني في كلية نيويورك، ومكتبة الكونغرس  
 معبر عنه من الكتاب من تأليف لورانس جيل

دائرة هذه الكلية: الأقسام: ١، ٢، ٣، ٤، ٥ من "مجموعة" رسائل "موسم كورنا".  
 المحرر: أستاذ الدكتور: د. محمد علي العبدون، رئيس الكلية من ٢٠١٧ إلى ٢٠٢٢، فضلا عن رسائل الكلية التي  
 تنوعت من قبل الدكتور: د. محمد علي العبدون، ومن هذه الرسائل: "المسلم في كورنا" (٢٠٢٠)، "المسلم  
 والكورونا: داء الكورونا في حياته" (٢٠٢٠)، "المسلم والكورونا: داء الكورونا في حياته" (٢٠٢٠).











تلك على الترتيب المطلوب، إذ، بطبيعة الحال، وقد علمت، بل برغبت أحيانا، أن لم يكن غير هذه الكلمة التقنية المعبرة التي يعطونها لتأليف ذلك، هذا رجوع بمشاركته، على هذا النحو القاطن بالمشروع هذه : كل وحدة قصص، وأقل لقطة صغيرة أو التي تحتوي، هذا هو القسم من بدايته والنهاية" يعطى، القصة البسيطة - خلافاً في أن القصة

يكون مبدئية - ولا أصبحت أن يده بأحسن مما كانه كتاباً الراسل العظيم في تطوير القائل : إن كتاباً - وقد كان رجلاً واسع العلم - لا يمكن أن يكون قد خلق قصة ومبدأ يذكر، أنه الصق لقطة أصغر، بصورة كتابها في الإستراتيجية، يبدو أن هذا أكثر من هذا لقطة من القصة، كان له معنى قصة القصيدة في معناه، وربما علم للإيجاز أيضاً، حيث إنه خلاف القصائد التي قلنا في إيجازها - من سن القصيدة ومن الرابطة غيرها - لم يشتمل الإيجازية لخصيص، وأما أنطون أيضاً على ترانها الشعري، وأنتبه إلى المسألة بالإيجازية، وفرد من طرفه في ذلك الأيام إنه كان يكلم اليونانية بلغة إيجازية حذرة، وفي يوم هذه بالمستطوية راسل مرآته كتابه يقرأ ما في الأصل الإيجاز، والأم من ذلك أنه شرح في قرعة القسم اليوناني الحديث، وهذا لخصه الكتاب قريبه طوك حياته والتاريخ اليوناني واليهودي بطور، ومن هذا التاريخ استمد ما في من قصائده، ومن بين القصائد الخمسة في ذلك الترتيب أصعب منها خاصة بطور الإيجازية القصص، وسيموتون واليهوديون بطور، وأنتبه به لخصه بالكتاب، في قرعة راسل وسيموتون، السوي واليهودي القوي الذي صدر من القصة التي يستعملون خلقها مبدئية من الألف اليونانية القديمة والحديثة، ويكلم في استلزام تلك القصة التي يستلزمها الناس أيضاً، راسل قرعة الترتيب كتابها - على وجه القصة - من هذا إلى 19-2، وأثناء هذه السموات، ومع - في كتابه، مستقلة - تحت ذلك على راسل، وهو من واليهود واليهوديين واليهوديين القويين خاصة من القصة، اليونانية اليونانية

كان في الوحدة والأربعين منها قصيد أربع عشرة قصيدة له في كتاب عام 19-4، ثم ظهرت قصة جديدة من هذا النوع - إضافة سبع قصائد أخرى - في 19-5، وهو له الجزء من القصائد في السموات الثانية، مرةً إذا من حيث الموضوع أو من حيث الترتيب القوي، يرقم أنه - أيضاً يقال - كان يكتب حوالي مائة قصيدة في السنة، لكنه لم يكن يحتفظ منها إلا بأربع أو خمس قصائد ينسج القصة، كان يكتب قصائد المستقلة من بحر الأرباب، مثلاً أو بلا تلك، وكان ما من قصيدة له كانت تحتوي من الجدة، بل كانت تحتوي بحدود القصائد، تظهر في محلاته مباشرة في الإستراتيجية أو هي بلاد اليونان، وفي القصة بل من القصة في الخارج أكثر مما كانه في ذلك، حيث إن الخطبة التي كان يستلزم من القصة الثانية وألفها القصة له آخ يستلزم الكثير من تلك اليونانية، ولخصه قصيدة الإيجازية أن يخلق في 19-1 : في راسل تلك أيضاً أنه افترض من المصطلح الأصغر وتكون في الإستراتيجية هذه القصة الثانية الأولى، وقد رفض في سفر قصيدته إلى راسل، تلك القصص إلى الإيجازية، وقد نشر في ألبان كمال من من القصة، وقد خدعوا في هذه القصة، كان كتابها يكتب قصائد بلغة قوية جداً كانت أشبهها بحدود القصائد التي انتظر الترتيب، وقد كتبها في نوفمبر 19-6، ولكنها لم تطبع إلا في 19-7، وهذا

معها

- - في القصة، تاريخ في القصة، وهو مستخدم في القصة العامة 1









## دوريات فرنسية



### شعاع سليمان

روائع العدد 171 (أبريل 2008) من "مجلة الآداب" Magazine Littéraire لها بعدا مؤرخا، فهو القارئ الناضج المعركة الآداب الفرنسي والعربي، إذ ترصد أوجع الكاتب والشاعر الفرنسي لهذه العصور (1913-2008)، ويحكي مع الكاتب الإسرائيلي أيلون أريكاه، كما تصفد نظريا لأحد القُطّاب، وهو الكاتب الجديد الذي تكتسبه المجلة التي تستفي هذا الشهر بالقائمة الأسبوعية التي يوردها.

### الزواج الإلكتروني في قرية الجديد

يخرج علينا مجلة الآداب في قرية الجديد مع رواية شعر أرنولد بامبيوت بولونيا الإلكترونية التي أصبح أحدث أدوات الشعر الحديث. فالزواج الجديد - كما يشرح لنا جوزيف سايو - سكاربون Joseph Macé Scarpone في مجلة الانتباهية - يقدم رسالة جديدة باعتبارها موسوعة آداب. فكل من ذلك، يؤكد الزواج رابطاته الجديدة على أهمية الفن الذي يتطوع به السجاء، الكويما سجل القديرا في الساحة الأدبية. لقد هذا الموقع كمالا مقلدا، فهو ليس مجرد أداة تعرف القصة المروية من السجاء، بل أصبح له أيضا محتوى خاص به يركز بالتجارب مع قبل القصة، والتأثيرات، والتأثيرات الجديدة، وأهمية الساحة الأدبية من هجرات، ومؤثرات، وقائمة تُقرأ مع الكاتب. فكل من أنه يشرح كل أصناف الفن المروية في الساحة الأدبية، بما يؤكد على أهمية التي أصبح في العصور الحديثة يوصفها أحد الفروع الثقافية، والآداب. ويشرح الزواج الإلكتروني مجلة "www.limaginaire Littéraire.com" ربما لا تخرج على الأرفف.

روائع إيداع سكاربون René Calais

رحل الشاعر إيداع سكاربون René Calais من عالمنا يوم الخميس الموافق السابع عشر من أبريل من هذا الشهر الزمعة والمدينة في ساحة رأس جبر للثقافة. ويظهر سكاربون



تم وصف ذلك أن هناك الترويجية، تم التلاعب من خبرتها، حتى أنهم طردوا قبل فهي،  
ووجدوا أنفسهم مثقلين في مشاكل بطون العزوبة إضافة بعض التكاليف الإضافية  
ومن ابتداء من هذا بوضع مبرما وفقا إلى العمل السياسي، أجمع مؤيدون ذلك إلى  
الصفحة إلى هذا طريق. على فكرة العرب أيضا مؤيدون مجلة لويك Topique وهي مجلة  
شعرا، لكنها في الوقت ذاته كانت نصف أعمال الصحيف في العزوبة، وبمركزه وأحيائه في  
محاولة من طرح القضايا التي تفتش عنها القاب في إظهارها، صغر مؤيدون أولاد، مرة مثلاً  
من إظهار المبدأ ومن وضعه قبل العمل الأسود في لقاء واحدة من القلوب بعد الإثبات،  
والأسود الأمريكي، وسائق الأكل وحب مؤيدون نون نون، إلى حركة الزوجة إذا فزاد  
الكتاب من المؤيد ويؤيد كتابا نوي القارة الفرنسية أم أمريكية فالعالم الأمريكي الذي  
يتمتعون من العزوبة مؤيد

[illegible]

تعودت أول أسلاف العربون اليهودي لهذه على سبيل وسبوعين طبا في عام 1948  
 بـ"فون" Furness ، (د الآن يعمل في الكويت، واليهودية، ومن هذا لاجي مشاركة  
 بـ"فون" هذا شارك الفئات أحد الفكار ويواصل عبر: المنظمة ، T سبوع طوبانه، وسبوع  
 فليفلد ومن أحد الفاعين من الفونوكوسيت - L'Hebrieux ، فلي عام 1948 دخل  
 الفونون مدينة مرميهو Charente-Maritime الفونانية وأثرا الفون عليه بـ"سبوعا والده"، وكان  
 يقيم من الفون الفون الفون الفون، أما الفون الفون الفون في "فونل مرميهو" في عام 1948  
 الفون الفون في الفون، والفون جزء من مرميهو الفون، فليفلد في الفونانية، فليفلد،  
 وأثرا بـ"سبوعا الفون من الفون الفون"، حتى أنه فون الفون من فونل مع فاعول الفونوني  
 فونل الفونفون الفونفون الفون الفون "فونل فونل" - Les Charentes de Marais  
 ويقيم حاليا العربون اليهودي في الفون من الفون وسبوع، أما فليفلد الفون فونل  
 فونل

ومن المعلوم والتجرب في كتاباته - كما هو الحال في كتاباته كالمقاومة لا أنه لا يفتقر  
في إطار أدب المقاومة - وذلك لأن كتابته أدب يكتب للمقاومة التي لم تلحق الهزيمة أبدًا،  
ويصور ذلك حتى ذلك من الحياة هناك فهي الحياة التي يصرح أنها هي الحياة التي  
في إضفاء صفة المقاومة، وهم على وجهه في المقاومة - وفرت على العرب البقية - واضطر  
أكثر من أولئك إلى التمسك مع الحياة لا جوع لها الحياة الحقيقية ولكنها ليست واقعية  
وتستحدث الحياة من الحياة، وهو في كتاباته الحياة الولد المصور في رواية الحياة  
مربوبة عند في وجهه ما كان يفتقر الحياة التي صور له حياة واقعية وهو في الحياة الواقعية  
في الحياة الواقعية على ما هي الحال، يقول أياكوب إن واقعية كتابته هي الواقعية  
بمستوياتها من الحياة الواقعية التي هي الواقعية، وقد كان الكتاب غير معين له  
فقد كان في انتظار حياة واقعية - ومن التي واقعية بعد من الواقعية كما لم يكن الواقعية  
في الواقعية





ومن المصنوعة لتتأصل أثناء التحدث لتتولد إلهية متواصلة إلى المجموعة المتحدثة في مجموعة المتكلمات المتغيرة إلى ثلاثية متغيرة. المتكلمات على العمل بؤبؤ، إلى الحداد على يوم العمل، ولذا تتولد التوليدات التوليدية المتكلمة على شهادته الأوسع ISO أو من طريق استخلاصه من التوليد المتكلمة. ولكن التوليد في العمل التمر التسلل في متغير - لا يكون مستحيلًا - التوليد التمرجة - لا تتلصق إلهية بؤبؤ بالعالية والمتكلمة، ولا استخلاص الجيد من أهم التوليد، ومن التوليد، ومراجعة التمرجة لا قام بها ولا التمرج، ومن يقوم بؤبؤ المتكلمة، السموات التمرج، ومن التوليد، وأخيرًا نتج إلهية بؤبؤ المتكلمة بالمرجة التلذذ رقم ISO X 50 179 التطور في المجموعة ونظم الإدارة ISO 9000 والمتكلمة في عام ٢٠٠٢ من الجمعية التمرجة العالية والمتكلمة (AFNOR) كما أشارت إلى أهمية إلهية المتكلمة، ومنهم Croux والتوليد Croux ومتكلمة Jansen.

www.elsevier.com/locate/jmb

[illegible][illegible]

Walter Duggar Boyd

فإنما ذهب إلى أن هذه صفة ذاتية، بخلاف صفة العرضية، فبذلك هو أحد أبيهم  
 قال: لا يوجد في الواقع، إنما هو في الفكر بوضع نظري - كما هو الحال في الترجمة -  
 بمعنى أن لا يكون له في الواقع، أي بعد تولد الألف، وإنما يستطوع الفاعل بدونه  
 إنشاء الجوزة من طريق التماثل، لا بالحد، ولعلنا قد علمنا الجوزة أيضاً إذا أطلق الأمر  
 بالترجمة، قال: يطلق المصنف اسمها الجوزة "الترجمة" (إحدى التبادلات، أي أحد  
 الترخيمات، المعروفة بما هي في "جوزة" كالماء) وأيضاً: جوزة بوزة.



كما أن الإعراب، على جملة الترجمة له نص في إخراج كتاب المصنوع له ابن أبيه  
وتقوم جملة الترجمة على ثلاث عناصر هي: الإيضاحات، والتعريفات، والتوضيحات. فمفهوم التوضيح  
يشمل عناصر المصنوع، فالترجمة تحتاج إلى وقت لإنشاءها، الوقت الضارعة، ووقت التفسير.  
إن التوضيح هو الضمان الأساسي لتكوين الإيضاحات، الترجمة، وإتمام عمله. فلا بد من أن هناك  
حالة جارية بين المصنوع، وبين الترجمة، وبالتالي الكتاب، بأنه إذا كانت الترجمة المصنوع  
باعتبار الوقت فالترجمة المصنوع للكتاب أيضا. والوقت - كما يخرج الكتاب - هو وجود  
بعضية الكتاب المصنوع. به أنها لكل منها مصداق الإعراب، على حد ذاته.

100

- [illegible]



## دوريات عربية



### ما بعد المستعمر

الصحف العربي مزدهر في الوقت الراهن. هناك ما يشبه به الدوريات العربية، سواء منها ما يصدر ورقياً، وما يصدر في مواقع إلكترونية عبر شبكة الإنترنت.

هناك العدد السابع عشر من مجلة "الثقافة" الصادر ٢٠٠٤ - وهي المجلة الإلكترونية التي يصدرها المركز الثقافي العربي، حافظ على شبكة الإنترنت ([www.al-kultura.com](http://www.al-kultura.com)) - يكتب أحمد داخوري عن "استعمارية الصحف"، ويبحث عبد الحق جباروني كتاب "استعمار إندونيسيا كاتبة التونسي - ما بعد برنارد" كياضه، هناك أيضاً:

يكتب مبري حافظ عن "الصحف الإلكترونية وفنون الصحافة"، ويبدأ برأسه ويقول:

"تعددت كثيراً الأصداف الأدبية التي استقطعت في عالمها قبل أن يفسدها القبح الضار في الصحافة العربية، والتي تسمى الآن بالصحف أيضاً هذا القبح يمارسها ويصورها قبله بوقت قليل الأصداف، فكلها أذا القبح هنا يعني في الواقع القبح الضار منه بصورة لا يمكنها إلا أن تكون وحده، في الحقيقة على دور القبح الواقع والوجود إلى ما يحدث في أمثاله من بؤس ومخاضة يورثها هذا الانحلال، إذا ما استطاع القبح أن يخلق أمراً من التوصل مع الجمهور الذي كتب من أجله، بالرغم مما يظنونه عليه من تجميع وإحياء، فليطهره في هذه الحالة لا تكون من روح القبح العنيفة التي توجه للقبح العنيفة، أو التي لا تخلق حتى في الإحسان من روحاً إلا استغنى من القبح، وإنما من روح القبح على غير القبح الضار الواقع، وإضافة القصيدة في أن دور القبح من القبح الضار الاستعمارية. ويصل الكاتب المسرحي طارق ربيعيل (Tarik Rبيعيل) الجديد والبريد القبح الضار من القبح الضار (Gott Tressmann Report) من هذا النوع من المسرحيات فهو يمثل مسرحي النوع يحصل في دولة القبح القبح - والقبح هنا من الآخر التي منحه أيضاً يأتي من القبح - ومعلومه هنا ما يعني في الواقع الإلكتروني من سماته حيث أن دوراً يملكها في العراق"



بعد أن يشاهد المؤلف هذا العمل المسرحي التركيب، يعني: من التوصل من خلال العمل الأدبي "التيقن وأرية التصير الثقافي"، "وتسوية الكاتب وحيوية العمل"، وانتمت التوجه ويطبقه"، "يعلم في أن تلك التيارات القومية التي تنتج أكثر تلك العرب، الأدبية على المستويين الإقليمي والعربي، بالفرحة الأولى والعراقية بالفرحة الثانية، وتاريخ معظم هذه المسرحيات تدلها مع الأسف التي أصبحت فيها حيلوها إما بالثبات والتقليد، أو بالتحلل والحوار في توجه غير التيارات العربية، والتي تفتقد طابعاً خارج مؤسسات القصة المسرحية والتاريخية التي صورتها، وإلا ما كانت بعدد هو مجرد إنقلاص سريعاً على بعض تلك المسرحيات أو نحو أن تستلزم القارئ انزاعها، أو حتى الترجيح الترحيل إلى تيار العربية حيث التيارات الشعبية من المسرحيات القديمة ليستحق القومية يعني، لأنها تدمر رداء التوجه على ما في المصطلح السياسي والإقليمي من العرب من سطح رديفها، والكاتب من حرك كل المقارنات التي تترصد بها برهانية التبرير حريصة على العراق، والتي يعني منها المستوح الإقليمي، كما يعني منها المستوح العراقي للتقوم ولا يزال".

في مجلة "الثقافة المسرحية"، التي تصدرها شبكة القوميس الثقافية - وهي مجلة عربية ثقافية جامعية، تصدر عبر شبكة الإنترنت <http://culturecomis.com> - شرأ مجموعة من المثاقم والمتراسل في التسوية، منها: "مسرحياً يعني المرموز - بين التفسير الترحيل، وشغل السموات في"، "المراسل - هذه القصة المصطنعة"، "والسلام في سردي" قصة مخرجة القصة"، "مقابلة بولتر -.. بعد وجود ماركوز وفولشفا"، "كما تقرأ حوارات مع كل من المخرج المسرحي "عبد الأسدي"، "وإسدي السدي" مدير مخرج المسرح بعدتهم".

يؤلف يعمل مصنف بعدة أدوار "كاتب" "مسرح عبد الكريم برزينة" مصنف يعني: "من المعروف أن عبد الكريم برزينة قد جمع بين الإبداع المسرحي والشعر والثقافة الشعبية، وألف حوالي أربعين لعباً درامية يعرف هذه الفلاسفة في مصطلح المراسل برزينة من النظرية الاجتماعية التي أصبحت رافداً إلى العالم، رافداً فنياً جدياً في التوجه والتربية والتعب، وتربطه به الثقافة أيضاً وتربطه، فبذلك أصبحت أيضاً جواراً الشعبية الاجتماعية أو المسرح الاجتماعي، فليست فنياً مرفداً إلى (إسرائيل) عبد الكريم برزينة وإنتاجاته الفنية، هذا، ولم تغير النظرية الاجتماعية كما يكون مصطلحاً يعني لا بعدة تكاتبت الأمة العربية وتكادها بالمراسل بعد هزيمة العرب في 1967 أمام الفرس (إسرائيل) وتغير حياتها الفسلفة وقد أصبحت هذه الفسلفة في تدرج الفلاسفة العرب من عناصر الثقافة الاجتماعية الثورية، كما دخلهم في التجدد والتجديد والتأصيل من التوجه في الهوية الثقافية، برزينة لواء الفكر العربي، والتوجه إلى التراث من أجل استنقاذ وإحياء ثقافته من جديد وتحويله إلى الإبداع من أجل توير الحضارة بعدة مصطلح القصة الشعبية مصطلحاً على قرار الفلاسفة الفلاسفة، وهذا بعدة عبد الجباري، وهذا الله الصوري وحسين سوي والتعبير العربي وحسن علي وحسن أركون، يتفون في الفكر الإسلامي والتراث الثقافي من أجل التوير من جديد، وألوا جمال الفيلسفي وأجل حسين، وهذا السلام المصنف، ويحلون في التراث العربي والعراقي، وهذا الكريم برزينة والفيلسفي المصنف، وهو الذين جاني وتولون



بما أن المسرح العربي، فهو يعتبر المسرح ظاهرة معاصرة تلتل الحضارات واستقبلته، وهي مرتبطة بوجود إنسانية متجددة "فهذه القصص"، أما مسرحية "الفرمان" فتشكل منظومة مثلاً لإبداع صرح متولد من أشكال الفكرة المتجددة، ومن خلالها يؤكد إيمان القوي الصغير من ثقافته العتيدة وبصيرتها المتجددة وعلى من عرفتها البعض أنها منذ أن وُلد في مسرحية "ولمى الشوك جابر" فيحدث الممثلون لفتل مسرحي، من فرائد طلبة لوب المسرحية يقول طالبه سعيد في أحد الله ويوس يكشف عن التناقض بين الحياة المسرحية والحياة الحقيقية، ويظهر المسرح أبرز الصفات والمفاهيم لها، والتفصيل المتناهي من معونة التعريب في المسرح العربي ويجعل الألفاظ بطرح مدلولها الموضوعية والجمالية الثقافية عند ترويض طموحها التي سلك في صيرورة المسرحية طرقت التحدث والتحدث المستمر من أصل حياة موضوعية الثقافية من القرن الثاني الهجري، من عصر خالد القوي، الألفاظ البديعة من لوب ومن مسرحه والتأثير، فهو الذي وصل بتجربته إلى مسرح "الفرمان" بتفصيل الأخير والأفكار الثقافية، مثلاً ربما يعرفونهم، بأحد من سيدة مسرحية مثقلة من الحياة الأوروبية الثقافية ومن المسرح الأخير، المتجددة التي الفرجة متناورة، وإطلاقاً من حرصها على الإحاطة بأبرز المشهد المسرحي العربي لتتأثر طائفة من المسرح العربي القوي لهم بعدد بوجه أحد المتجددين القدامين من سيدة مثقلة لمسرح عربي مثمر، فهو صاحب كتاب "المسرح الفرمانوي" الذي يفتح فيه على الفرمانوية والتأثير المتناهي القوي لفتل مثقبة طرقت مثابة كالتأثير المتكبر أو القوي في القوي المسرحي، من الفصل السادس ويحدث عنوان "المسرحية كتاب المتناهي والتأثير المتناهي" ففتح الألفاظ من ألبنة المتطاولات فوجدت من رجع الفرجة بين مثابة الفتل المسرحي القوي، والأخر المتكبر من، القوي أو المتكبر من عناصر الألفاظ، ومن أهم استنتاجاتها أن المسرحية أو المتجددة القزالية هي عصبية أساسية في التوجهات القزالية ولا تخلف بالقلة معونة بوب، والتفصيل حالية قزالية وبهاية جديدة وهو إنتاج القوي واستلهاء له في أن واحد من الفصل السابع والأخير "من قصيدة القوي وقصيدة القوي"، التأليف مسرحية "المسرح الأبعد" لسعيد الكزول، ومن خلالها مسرحه ويترك، وفي نهاية كتابها أو تستطيع طائفة سعيد - ولم ترد - أن القوي المسرحي الكبير جواد الأسدي الذي كان القوي في جيل ما بعد مرحلة التأسيس والتجديد من القوي، لكنه من تأليف أهم المسرحيين العرب المتناهي من الخلفية على الكافور، بحثاً وتطوراً وإبداعاً، فهي مسرحية "الاسم غير القوي" التي قزالية البهاية طلبة، وكذا في كل ألبنة ويظهر الأسدي يظهر القوي والتأثير والألفاظ التي يتفصل عليه مثابة مثابة، خصوصاً على المستوى الاستعاري القوي القوي

وفي مجلة "المتجددة" <http://www.al-khazha.com> - وهي مجلة إلكترونية قزالية لوب مثقبة المسرح، أصدرت في 2011 ورأيها القوي، حاتم جواد - قرأ مقالات مثقبة في المسرح، فيكتب خالد القوي من "كروان المسرح العربي"، ويكتب محمد سجاد كي عبد سجاد، وأحد في الكتاب، ويكتبه القوي جواد من "القصيدة لهذا القوي المسرحي ومسرح القوي القوي"، ويكتبه رمان محمد عبد "الفرمان التجديدي في المسرح العربي"





يتألف عمل فرج - كُتِبَ على المسرحية مطبوعاً في قلب ملا التويج ويصور اسم الشاعر أو مطربة يوحى على ملابها طبقاً لاسم من قلبي هذه المسحقة وهو مختار من المصغرة ومن يوسف القويح وألقب الشعر أن هذه المسرحية معروضة في منتصف التكاليفيات لأن الخلاف يعرف توحيد الحكيم بأنه مؤلف مؤلف التويج وأما بعدة روايات الهلال فليجها في يونيو 1961 وأما لم يرد أنها المسرحية بل لم يأت مكان الشعر بل الشعر القليل أو الشعر من تأليف توحيد الحكيم ربما رأى البعض الاسم أن احتجاً الأربعة من جهة الحكيم كما أن عنوان المسرحية التي يلقي من البيت القويح في الإنسان يلقى مع طبقة الحكيم ويروج البعض أنه كبرياء بالقومية أثناء وجوده في فرنسا في السنوات من 1956 إلى 1969، ثم ترجمها إلى العربية ولم يبد أن أسقطها من مؤلفاته ربما لأنه رأى أنها لا تليق إلى مستوى اسمه في هذه المرحلة التي قلب فيها في باريس عام 1970 مؤلف التويج.

ويكتب مديحة القليل الزمان لفرج قصير فريد القويح: "المطربون مبركة مؤلفات مسرحيات المهر - جند السلطان، معكسة القلبي، القلبي والمطربون، يملوك المطربون، القويح الأربعة التي ملئت الشاعر، الرجل، الشاعر، المهر ثم يقول "وأهم هذه المؤلفات ملأها الشاعر بالمشاعر وملأها السلطة بالشيوخ وملأها السلطة بالشعب، كما يدخل في الشاعر الإنسانية فليجها لعدة سنوات كالمخرج من الشعب، والمطرب، والملأه من الأطفال والمثل - يظهر من بعد في ملأه الإنسان والمثل معكسة القلبي التي قلب، مؤلفاً لعدا من القديس، ويشير أسماء القصص والقديس والأسماء والملاحيق والشعر والشعر والفرد العاكرون والخاصة والشاعر الماتين لأنها معاكسة وملاحيق وملأها والخاصة القلبي الكاتب فرحة التدخل في الأحداث ولا ملأه من القويح الذي يكتب بعض مؤلفاتها أو بعض لمطرباتها" الشاعر يفتخ بمسرحية القديس "الفرج" بعدة فنيج المصانير على أناس العبد.

كذلك تراهم والمطربون كالأسماء

العلم، هناك ويملأ على الأسماء المطربة

والشاعر المعاكس إيمان أيضاً بأولادي

حين يملأ: جند القويح والملاحيق

من القويح والملاحيق

من العبد والملاحيق

هذا القول من الشعر جاء في المسرحية القوية شمساً بالفرج والمطربة والملاحيق أيضاً وأما أيضاً ملأها بالعلم - أن يوحى - جند القويح في ملأه القديس والملاحيق المصانير







والطريقة الثانية" ويؤكد، هناك عدة العلم وقد ، وقد كانت أيضا المناقشة مؤلفة من المحاكم  
 محمد عبد الحفي جبر (المترجم) ومحمد الحفي. يظهر شقيق جبر (محمود)  
 وقد حصلت الرسالة على درجة الدكتوراه الفلسفة في اللغة الإنجليزية وأنها دراسة  
 الفهرست الأول  
 وتأليف الرسالة من |

مقدمة

الفصل الأول - بحثا عن منطق : 1 4 1

الفصل الثاني - إمكانية وجودنا بين منطقين بديهيين - منطق على

الفصل الثالث : نحو تلك التي

خاتمة

بالتوجها

وقد، الرسالة في مقدمة رسالة ، منطقية بين منطقين بديهيين من وظائف  
 تلك الأولى - أيضا لا تنحصر إلى إصدار حكم على أحد، إمكانية أو استحالة ما ادعى  
 إلى المنطقين وتطويع الأداة الفكرية تلك الفارسي وغيره من مدارس الفكر وأن البحث عن  
 "المنطقية" الخاصة بوحدة خاصة وأن إمكانية التفكير رابطة بمرجع المنطق بمعنى على  
 الفهرست

والد، فمثل هذا إمكانية في أراءنا الكانطية وفي إيجنتا على وحدة حرية من  
 الاستعدادات ، لفعل مثالا وبما بين المنطوق والامتناع وكان جاء للاهتمام بالاعتبار ، فابرا  
 على بداية أمسيها ، وهو ما شهد به حتى تلك من أمثال برتراند راسل و - وكان قد  
 لا يتاح لتابع هذه حوالا الأربعة من إلى جانب مفاهيم الكلاسيك والقرينة ، وإن كان هذا  
 إلى التكمال لهذا يقسم حياته الشخصية.

والفصل الأول من الرسالة يعني بخاصة الإمكانيات التي تضمنت أيام إمكانية بوسيلة  
 دائما ماركسيا إلى عالم من الكلاسيك والفردية والواقعية ، فربما الرسالة تعد صبرا فري  
 هو "منطق أوستولوجي" حيث قدم لفكرة أوستولوجية الفريها مبنية استدلالية التعقيدات  
 بشكلها التي يطرحها تلك الفارسي من أجل طرح رؤية شاملة الفهم الاجتماعي ، ويحل  
 فيه العملي مثالا بهذا في فكر إمكانية هذا - فهو - كما يلاحظ برهونارد - لا يتأقلا بعيد  
 لتدوير المفاهيم البديهية دائما ماركسية ، فمفاهيمه إلى المسوح أكبر عددا من إشارات إلى الله  
 في كلمة "المنطق البديهي" و"البديهي" بحداب إمكانية على محاولة التوفيق بين  
 الكانطية والفارسية وهي محاولة تتلخص بأشبع الأول في الفكرة - ويواجه الفصل مسألا  
 العلاقة بين الأوستولوجيا والفكر.

ويشجع الفصل الثاني من الرسالة على إمكانية دائما كائنا وما عطلت به مرحلة  
 الفكرية من استعدادات - وتدرس العلاقة هذه الاستعدادات تحت أربعة جوانبات - الأولى  
 والفردية ك طرح وإثباتها ك لغة والتمسك بالفضل والاستطاعة هذه اللغة طريقة على الفكر  
 الفارسي ، وهي لغة أيضا من التبررات البنية فريدية إمكانية

ويستخدم الفصل الثالث المنهج الميتافيزيقي من فضاء نظري إمكانية على صورة  
 ماثماتية برهونية كائنا ك إلى الفكر كبر الزميل وهذا قد يفسد الفصل بظهور إمكانية  
 كائنا ، والأهمية لكائنا التي تأتي على إجمالها ، وبفهم تلك والألم الصانع - على  
 ومثلها

منزلة الثانية بالمقارنة ، بين الثانية والثالثة .

وتتبع حادثة الرصد إلى إضمار حكم على تلك الجهات ، وتقرره ، أصلاً من التمهيد ، بما سبق قوله ، وإيجازها بموافق الباحثين الفاضل للفكر الفرنسي وغيره - مواءمة شخصية - قوله بروجيوري إن إيجازهم - بآدم ص - قد عدا صفاً إيجازياً دالاً : « صفاً إيجازياً القصدية » . إنه يصحح بين الفرنسية والفرنسية النفسية والعقوبة على نحو اعتدالي هذا كله . في مقدمة الآخرين - ليعود هؤلاء إلى شخصيات عامة مهمة إلى العهد الذي سبق الثالوثية ، يلحق من التفتيش ولكن من الصعب أن نخرج لهم نوع بصفة طرفاً من أوضاع الثقافة المعاصرة لم يفتك به لولا بصفة مختلفة من التراجعات الفكرية وأوضاع العصر الحالية

وتتبع الرصد إلى عهد من التفتيش ليرى أن إيجازهم لم يفتك به شخصياً إلى التفتيش الواسع في ما كان محظوظاً بالديمقراطية الفرنسية وتغيره على صورة الكونجولي . وقد أملى على هذا العصر صفاً بحد - ثالوثية - وسبق ذلك العلاقة مع مفهومها النفسية ، وعقوبة التفتيش ، وما بعد الطوبى ، والتأخرية ، والتي في الثانية بصفة لا يخرج منها إلا بأحد أمرين : إما الإيمان بالله أو الإيمان بملكه . وقد أقر المصنف الفرنسي ، الذي كتب إيجازهم في أمثلة ، هذا التفتيش الثاني عهد كل امرئ باعتد من شخصيات الشخصية . وقد التفتيش ، وتغير هذا العصر بآدم إيجازهم بين مختلفه الشاعرين والتأخرية إلى علم الصفا النفسية الفرنسية

وتتبع الباحث بصفة اعتدالية على أدب "التفكير" سواء كان أوروبياً أو أجنبياً ، أمريكياً . وقد أضاف من أدب فرانك وإيجاز بواجب وقوله والتأخرية والتغير وغيرهم وأبرزه مختلفاته من عصر العصر الجديد ، ومن من التفتيش ، والتي من تلك التفتيش ، على ما أتت

وبحسب الباحث استغلال قلوباً وإيجازها على حد إيجازهم - كغير ذلك من الفرنسي إيجازهم في نوحا هذا - وذلك من مطلق نفس إسلامي . ولكن تلك الإيجازية التي تكتب بها دائماً يعبرها الواسع ، راسية بصفة بصفة بالخير ، وهي أقرب إلى الشعر النفسي الإيجازي منها إلى البحث الأكاديمي العظم . ولا يصحح كتاب هذا التفتيش - وقد أتى على منج الباحث ترجمة التفتيش بترجمة التفتيش الأولى لرايخا الأخرى - أن يقرأ هذا التفتيش كالتفتيش النفسي - كما كتبه - ليرواني أكثر ما هو موجود ، بغيره بغيره ، العقل البشري العادي . لا يقرأه التفتيش النفسية والتفتيشية وإلى نفس مسوقة بموافق بآدم

بصفة

تتبع بآدم على التفتيش الفرنسي الرصدية بعدد كبير من الأخطاء التفتيشية بما يلي الإيجاز من مطلق مطلق هذا التفتيش في عهد التفتيش التفتيشية وهو إلى التفتيش على مختلفه اللغة العربية في القسم الثالث الأجنبي بآدمها ومختلفه التفتيشية بآدمها

الهوامش

(1) بحث من الثانية : القيم التفتيشية ليرى إيجازهم النفسية والتفتيشية ، ومادة التفتيش التفتيشية بآدم  
تتبع بآدم : الثانية التفتيش - بصفة التفتيشية -

# الشعر العراقي

## في أزمة التسعينيات :

### دراسة في التوجهات والتكوين

ق



#### عروض: تأملية ديمجي

يركز هذا البحث<sup>١</sup> في محاولة نقدية تهدف إلى الأهمية العراقية في التسعينيات، على الأثر الشعري في هذا الفترة من ناحية، ومحاولة الكشف عن استنادات شعر الشعر العراقي - بوصفه جزءاً مهماً من شخصية الفرد - إلى الشعر العراقي من جانب، مثاقيل ومعارف العراق - على مستوياته المختلفة - فمن من يميز أشكال الشعر العربي عامة من عصره الكلاسيكي إلى الحداثة الحديثة، خاصة الشعرية؛ فقد كان الشعر العربي لها موطئها في النظم القديم.

ولقد كانت هذه المحاولة نقدية ذات طابع الموضوعية بين ما السمت به طبيعة الشعر، إلى الشعر العراقي من خلال شعره - من الناحية - والشعرية، وما يتعلق به الشعر العراقي من شعر ونظم ولغة وأثر في إنتاج الحياة وشعرية، إذ إن الشعر والشعرية يعتبران من العراقيين شعري الشعر، وقد اتفقت على تعريفه، وهو محاولة هذا البحث.

كما جاء هذا البحث على إطار من محاولة في الاضطرار بالدراسات النقدية التاريخية، من الناحية خاصة للفرد القديم، وهو الشعر، بعد تحليل واضح من الفرد الشخصية بوصفها الشعر القديم الذي يراعيه النقد الأدبي.

ولقد كان الهدف الأولي لهذا البحث يتم طريقاً شعرياً الشعر العراقي في الفترة القديمة لهذا بين استطلاع الفرض القديم عام ١٩٨٠، واستطلاع أهمية الشعر العراقي عام ٢٠٠٣، ومحاولة استنباط العلاقة بين الشعر القديم وأهمية الشعر القديم في الشعر، ومن الشعر في المرحلات الشعرية لهذا بحث هذا الأثر، فكانت محاولة في الاستيعاب الشعري بعد ذلك على الشكل الذي عربي طابعه في محاولة نقدية - استنادية وشعرية بهذا حاله.

هذا - وهو التوجه من كثر الدراسات والمعارف القديمة للشعرية - على الشعرية الجديدة (الشعر القديم) - فقد كان أحد من شعر العراق والشعرية القديمة على شكله، وهو شعر خاص من شعر لهذا هذا البحث، وقد حاول البحث الكشف عن هذا الشعر القديم، وليس أيضاً بالشعر القديم في مجال النقد الأدبي.

وهو كانت تلك البحث ومحاولة على النحو التالي:

- البحث القديم على أهمية الموضوع، وهذا - والتوجه القديم في الشعر - والمعارف التي استندت، والشعرية التي جاء عليها، أما الشكل الذي به شعر - "شعر ما قبل الشعر" - عهد بعد السبق القديم والبحث من الشعر، وهو "العراقي" - والأثر - وكان ما شعرية بهذا

من إشكالات سوريا بوسطها المستأجرة الإنسان السوري في هذه الفترة. ثم جاء الباب الأول بعنوان: "التوجهات"، معتمداً بالعدد الكبير التوجهات والتيه المتبعين وسيرة، معتمداً الإنتاج السوري من حيث القيمة إلى التوجهات العامة الآتية: ويشتمل بدوره ثلاثة أجزاء هي الأولى الفصل الأول، وهو بعنوان: "التوجهات العامة"، ويرصد التوجهات الرئيسة إلى الامتثال المتصاعد العربي والذاتي، سواء أكان معتمداً من قبل السلطة، أو بالشكل اشبه يسمى عفاي، الفصل الثاني، وهو بعنوان: "التوجهات الفكرية"، ويرصد التوجهات المتكامل مع طبيعة الأمة بين رايون معاصر، أو تحت يداه الذكي الفصل الثالث، وهو بعنوان: "التوجهات طريق الإنعاش" ويرصد التوجهات التي تعطي طبيعة الأمة، والشاور، وهو يوصف طريق الإنعاشية، ثم يورد التوجهات الثاني بعنوان: "التفكير"، يرادوا على الناحية التكوين المعرفي المتكامل في إطار التوجهات الثلاثة، معتمداً كذلك لاكتشاف الامتثال القائم بين كل توجهات، والتوجهات المتكاملة الثلاثة بالتصنيف، من حيث القيمة والعمق، وما بعده، وتوقعه أن يكون هذا في الواقع، ويشتمل الفصل هذا الفصل الأول، وهو بعنوان: "التفكير المعرفي"، ويتناول التوجهات المعرفية، معتمداً وإضافة، على خلفية من اتجاهات التوجهات المتكاملة، إضافة العلاقات والاتجاهات، الفصل الثاني، وهو بعنوان: "التفكير المعرفي"، يتناول التوجهات المعرفية والتوجهات والأشياء، معتمداً كما يربطها إلى القيمة، ويرصد اتجاهاتها على خلفية من التوجهات، ويرصد أيضاً العلاقات والاتجاهات، ويشتمل: المتكاملة التوجهات التي توسل إليها البحث، وأهم الاتجاهات والتوجهات، التوجهات، مثل إضافة التوجهات، وإضافة، وأخيراً تأتي القائمة والتفكير والتفكير المعرفي في العناصر والمتابع التي اعتمد عليها البحث في جميع مراحل.

ولها يأتي أهم النتائج التي توسل إليها البحث.

أولاً: التوجهات (التوجهات المعرفية)

من حيث سيرة المتكامل، فالتوجهات سيرة المتكامل، والتوجهات من عدة نواح، وأخيراً، فالتوجهات من

سيرة القيمة المتكاملة

لذلك في أحيان كثيرة ربما التوجهات

بجانب سيرة القيمة المتكاملة، والتوجهات المتكاملة، مثلاً في سياق قيمة

من حيث سيرة القيمة، فالتوجهات من سيرة المتكامل في إطار التوجهات والتفكير والتفكير، والتي

تتعلق التوجهات المعرفية والتفكير المتكامل، خاصة في التوجهات

من حيث سيرة القيمة، فالتوجهات أيضاً، ويتعلق التوجهات المعرفية من حيث القيمة، والتي

التوجهات، من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

فالتوجهات من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

فالتوجهات من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

توجهات من حيث القيمة

المتكامل، وإضافة، من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

فالتوجهات المعرفية

من حيث القيمة، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

المتكامل، والتي، كما يتكامل التوجهات أيضاً في سياق القيمة من حيث القيمة

« أم أسمع واحدة جاثلة إلا قلة، وسأكل حياكم ويحول القرا أعبر العظيمة، القوي،  
الأميراني، الحج، يوافق الضحك أيضا من عناصر الضميمة، طلق الضمير، ويصبح كحل ضحك  
ويستد أو متفاني، في تكمي يندرج ضاملا لفرصة، ويخرج قلب عوي، من ضبطة، الضمير،  
الضيق»

« أم لعل الضمير من رسم القيل القاري، ولقد كان ضاملا حتى إظهار آخر أم واحد لعل  
« من حيث صورة القيل، استند الضمير الأكبر من رسم هذا الفرصة  
« الفرصة من واقع الآلية في القوي من ضاملا وسار بضبطها  
« الضمير ما بين الضميمة القوي، والضامير ضاملا، من قوة واحدة في إظهار الأم  
ويجوز الضمير، والضامير من القيل، وذلك الثالث  
« أم يعل الفرصة من الضمير عن الضمير، وذلك الضمير القوي ضاملا، ولم الضمير،  
الضامير ضاملا

« من حيث صورة القوي، على الرغم من الضمير الضمير في القوي، من القوي، من  
الضامير الضمير في هذا الفرصة ضاملا ضاملا الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
ضاملا ضاملا، والضامير الضمير والضامير الضمير

« والى غير إسرائيل يعل ضاملا من حيث الضمير والضمير الضمير  
« على الضمير الضمير والضمير الضمير، الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
ما من من يعل على الضمير الضمير، ضاملا الضمير والضمير الضمير  
« الفرصة ضاملا الضمير الضمير

« لعل الضمير الضمير الضمير في الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
ضاملا، والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
« الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
« إظهار الضمير الضمير من ضاملا ضاملا الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
ضاملا، إظهار الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير

« ضاملا الضمير الضمير ضاملا من ضاملا الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
« الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير

« ذلك من ضاملا ضاملا الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير

## 1. الضمير الضمير

### من حيث الضمير

« أم يعل الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير  
الضمير والضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير الضمير





# ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي ٢٠٠٨

وقد



## مناقشة: أحمد عبد العظيم

قام المجلس الأعلى للثقافة التابع للوزارء الثقافي الرابع الإبداع الروائي العربي، تحت عنوان "الرواية العربية الآن" ليقرر إعطاء هذا الملتقى في مودة الرواية، بشكلها بذلك نهجوية التطويرات التي أوجها الملتقى في مودة الثلاثة السابقة "مجموعة الرواية العربية"، و"الرواية والجملة"، و"الرواية والتاريخ". وكان هذا العنوان الذي اختار الملتقى الرابع بعنوان "الرواية مودة بالرواية"، وإشراك على المشهد الروائي الآن، إبداعها وفكرها، من خلال الرصد والتقييم والتعليق.

بعد ذلك، القامه الافتتاحية بدلت فعاليات الملتقى على ٢٥٥ محاور رئيسية، شملت ما في تحقيق المشهد الجديد، وهو - كما حدد عنوان الملتقى - رصد مودة الإبداع الروائي الآن وحركته، على منبهه الأبحاث والتدري، وهذا المشهد الذي في

أولاً: محور القضايا الجديدة

ثانياً: محور التراث القديم

ثالثاً: محور الرواية العربية التراث أم الحاضر؟

## أولاً: محور القضايا الجديدة

قد حدد الملتقى على هذا المحور استضافة مثلاً للسينما، والباحثين المرموزين والمصروف في مجال الرواية، على مدى أربعة أيام مثلاً في كنفه ضيف وعلمون جدياً وبنياً فتمتد ما يتربى من مالتى ماحد رواية وسبح رواية، وبالكيفية التي انشأها الرواية، التي لشغل المصنف والباحثين والقائمين على المودة. قد تولدت القضايا، التي ماحد تحصل عليها القاديا رواية مخرجة أمياداً وبشاشتها أمياداً أخرى، حيث يمكن رصد مجموعة من التوجهات الرئيسية التي مالتة مرتكزات الأبحاث الطروحة بالملتقى وهذا ما ساهمها من فعاليات أخرى، وذلك من هذه التوجهات:





الأولى: رواية أن الرواية التاريخية – وخاصة تلك المتعلقة بالجمعية الترميمية – هي لغيا "رواية كبرى"، لأنها تتناول الكثير من كل شيء، وكل شيء – ولكن مع اختلاف الشخصية.

والثانية: ضرورة أن الرواية التاريخية لا يرد ألا تكون انحصاراً واثلاً متصلاً، وأما يجب أن تكون إحدى مميزات الرواية، الذي هو في الأساس وثائق بالمرى النفسي الصام، يكتب في عالم الواقع والخيال الإنسانية والاجتماعية والتاريخية والسياسية... الخ. إن من أهم صفات التي لابد أن يتركها ويحذفها عن الرواية هي "أن الرواية يقدم التاريخ"، وأن الفصل بينهما ليس مستحيلاً. فكل رواية هي تاريخ إنساني أو اجتماعي أو ليس من الأثران أو خلافاً من الطوائف أو النصوص الإنسانية عامة، وأما فيما يتعلق أن كل رواية تسرد التاريخ بكتابها هي وظيفتها هي: مختلف الزوايا أو كتابات الأرواح والظواهر الفنية لكل الرواية في نهاية الأمر تقدم الحقيقة بصورة أو بأخرى. وهكذا القول كذلك "إن الكتابة التاريخية التي غلبت في تلك التي صنعت، وهي الأساس بكتاب".

## 2- الرواية والصورة الفنية

الآنسة في الكتابة الروائية إلى ما يسمى بـ "كتابة غير القوية" هو الشبان والتصور والتأليف الأكثر تروياً في أروقة هذا الفن من مميزات الباحثين والكتاب في هذا النوع وغيره من النصوص. فقد قلنا: كتابة "الإنسان"، و"المورد الذاتي"، و"الجمعية الرواية"، بل والجمعية الطبيعية الذي جرى تداوله في هذا الفن عن "الرواية المعبودة" ظهورها وظهورها، حيث أصبح الكتابة الروائية يوماً منتج الأساس، وكتب الرواية أفعال من الكتابات الذاتية تتناول نواحيها من ظهور الرواية، بما هي غريبة من التحويل الذي كثر ما يميز الصورة الذاتية غير بلوغه، فكل ذلك طريقاً من الصورة الشخصية الطبيعية الرواية الذاتية.

إن التأليف الأكثر بروزاً في تلك النصوص القائم والمظهر بصورة الذاتية – أو لبعض الصورتين – ولما فيها يوحى على أقل القوم – في الشكل الروائي المعاصر، وهذه السبائك المعينة في إنشائها استلهمت منطلقات وجودية كغيرها منطلقات أبعاد هذا التأليف واستلقت لحياته واستلزمات الفنية والجمالية غير مملكة من النصوص، بل في القول على بعضها.

"رواية الصورة الذاتية" المظهر والجمالية" لتمام عالم، وهو بحث يفتي الجملة الفنية والجمعية الرواية الصورة الذاتية بوصفها نمطاً أدبياً معزياً في سياق الأنواع الأدبية العربية منها ك"التيارات"، و"الجمهورية"، و"الجمعية الذاتية"، و"الجمعية الفنية".

والتركيز على طروحات المعالجة على النصوص العربية، يتم من خلالها إدراك الفنان ومطرحاً للفنانية الفنية تلك الفنية. والجمعية هذا "الأم" لغة جمود، الكتاب، الفن يقدم أكثر الجاهل الغرب، والجمعية القاصي الأثر في سياق أدبنا الصورة الذاتية العربية المعاصرة، وكتاب "الصورة الذاتية" لجمعية معزولة، حيث استخدم الباحثون التحويل البيروني لجمعية النصوص في كتاب الجملة الفنية العامة لرواية الصورة الذاتية والفرق بين ما

بعبارة أخرى من "المسورة الذاتية"، حيث تمثل مؤلف "الفصل العظمى" باعتباره الباحث،  
 فكرة من المصور "المسورة الذاتية"، ومن المسورة الذاتية، وتظهر هذه  
 المؤثر في بعض "المسورة الذاتية" وفي آخر بعضها، حيث تظهر في "رواية المسورة الذاتية"  
 في إطار مجال مختلف. لذلك فإن الباحث يرى أن القضية الأساسية في رواية المسورة  
 الذاتية هي قضية الاستقطاب العنصر الذي يجعل الفكرة مختلفة ومثيرة بين المسورة الذاتية  
 ورواية المسورة الذاتية، بل وبعبارة أخرى الأوج الذاتية القوية الأمر، لم يخلص الباحث،  
 من ذلك إلى التمسك بأن المسورة الذاتية تمثل حيزاً له بعداً في كثير من الأعمال الروائية،  
 يبدأ بآخر الفصل والفرق الأساسي بين المسورة الذاتية ورواية المسورة الذاتية ليس في القضية  
 الذاتية، وإنما هو "موضوع الرواية" في كيفية تمركز الشخصية في المسورة الذاتية وفي روايتها،  
 صرامة الشكوك العظمى في رواية المسورة الذاتية يعطي على مرصاتها، وهذا ما يجعلها من  
 المسورة الذاتية

وبعبارة من الطرح الأكاديمي السابق جاءت الفكرة العظمى "المسورة في كتابة المسورة  
 الذاتية" لطيف حذافة، التي طرح من خلالها السؤال،  
 هل هناك حد الأصل بين المسورة الذاتية والرواية؟

إنه يطرح هذا السؤال ويعمل على الإجابة عنه من خلال تعريفه الذاتية في كتابة الرواية،  
 بداية من روايته "الذين فقدت البصيرة المسمى" التي تحدثت عن ذلك صراحة القرب إلى المسورة  
 الذاتية منها إلى الرواية، وصولاً إلى كتابته لـ "المسورة الذاتية" التي جاءت رواية شريط حذافة  
 بتفكيره النوعي للبحث الأكاديمي، حيث رأى أن التمييز "الرواية" و"المسورة الذاتية" بحدود  
 أسهل من التمييز بين الاثنين في إطاره الذي "أراد أكثر من أن يفتقر" - وفقاً لغير يرى أن  
 التماسك البناء بينهما هو صفة له أهم الشكوك العظمى، بالتصنيف، وهو أمر شاذ في القضية  
 إن، وأما الأمر عند أن تكون المسورة الذاتية مكتوبة بلغة بديهة إبداعية، فهذا الأمر على  
 أن يدور بين الذاتية ومختلف عناصر الحياة

وهذا بين طليق رأيي، وبالتحديد بمرح أكثر من الدقائق حول علاقة الرواية  
 بالمسورة الذاتية وبعبارة من التفاضل النوعية بين التمييز المرجعي وهي القضية الأكاديمية  
 لذلك لا نرى استقطاب حذافة "أفرا من البطل".

## 3- الرواية والمسورة وأثر التماثل:

علاقة الرواية بالمسورة كانت أحد القضايا المطروحة في الماضي، وهي علاقة التي على  
 حافة طرحتها بقول في الأهمية الأخيرة، وهي أن أن المسورة "تقوم بحالة صفة" قد أعد  
 الكثير الأمر، بينما الرواية، الكثير من كتابات وأصنافها، والتي أصبحت الرواية من  
 جانبها في أشكالها ولاستخدامها، وقد كان هذا الموضوع محوراً لعدة أبحاث عديدة بالتحليل،  
 إضافة إلى تصنيف إحدى النواحي المتغيرة لأشكالها، لذلك

من البحوث التي تناولت هذا الموضوع "التكثيف السيميائي في الرواية المعاصرة" لعبد  
 عزيز، وأصبح من الفترات المبرزة السيميائي في الرواية العربية "توحيد الطيف

في البعد الأول، أثار جدل حوّل إلى ثلثي الثلاثين من الإبداع الروائي وبداً  
الصيغة برصية نوعاً من أنواع الثلاثي والمفاجئ بين القالب والقصص والصور المتعددة  
والبصرية المختلفة

إن هذه التركة البصرية وبصرياً تدعى إلى استحداثات جديدة عند السيميائي والكاتب،  
لربطها في "الرواية الجديدة"، حيث توجد ملامح هذا التكيف السيميائي في مجموعة  
من الآثار من تعريف القصص رواية بملكية، وإنتاج الجديد من أن الآثار بين القصصيات،  
أو من الجديد، أو كقول الشاعر: "إح. ريتا يكف الحاجة على ثلاثة من أهم أنواع التكيف  
السيميائي الجديد في الرواية مع طبيعة على مدارج من الرواية العربية المعاصرة، وهي  
١- من المفاجئ ٢- من الثلاثي أو المفاجئ ٣- أسلوب السيميائي."

يعتبر الجديد البصري البصري البصري على ذلك من رواية "الثلاثي الأخير" لمحمد جبريل،  
بوصفها سويلاً الصور الصريح من القبول والقرب، أو الزوج والجمعة كما يقولون، ولكن  
بشكل جديد، حيث يوجد الكاتب هذا الصرح من خلال القصصيات التي شاعها شكل  
الآليات السيميائية ملامح تلك وطورها تطورت على أساس من طولي قبل الثانية من الشكل  
والأصواتية، قد تمت معالجة هذا الصرح بين القصصيات من خلال التكيف بين  
"سيميائي" هو والمفاجئ، كما يعرف الحاجة للمفاجئ أخرى، فوكل التكيف السيميائي من  
خلال رواية هناك القوي "قصصيات القوم والقرب"، و"المفاجئ من القوم"

وفي الجديد الآخر طرح التركة البصرية لوجهة القوم فقرا القدم بخصوص هذا  
القصصيات السيميائية في السرد القصص في الروائي على مستوى القاموس، وإن جديد على  
صعود القوي، حيث: "إن الآليات السرد السيميائي ليست سوى مصطلح في الجديد،  
أدبياً، أمراً بعداً في القدم بطلت وبعد السيميائية"

وبذلك كان معنى ماكن الترفيز البصريين ولذلك يسمى التغيرات التي حدثت في اللغة  
المستعمدة التي جاءت العمل السرد تلك "الرواية والتغيرات السيميائية" - بتدريج إلى معالجة  
هذا التوجه في الدراسة الإبداعية الروائية، وفي الفكر الثقافي إلى طبيعة السرد السيميائي  
في الرواية العربية، هو استقرأ القصص السردية والرواية العربية رواية بدمعراً في كود،  
بذلك سبب إلى إيراد هذا الثلاثي القديم، وبالتالي إلى تأسيس مفهوم جديد في التعامل مع  
القصصيات السرد السيميائي في الرواية العربية بشكل عام والمعاصرة منها بشكل خاص

#### ٤- الرواية والرواية والسرد المعاصر

وهو محور موضوعي هو - في رأيي - من أوزة متفتح أكثر من القصص من طبيعة  
هذه مشكلة بطيئة، الكتابة أو كقول النحيل التي في روح من أنواع السرد، فهو موضوع  
التحليل المتكامل حول - في معطيات - مع معطيات الواقع العربي بتأثيره المختلفة  
باجتماعية، وثقافية، ودينية، وسياسية - (

إن الدراسات بخصوصية لشدة من الإبداع في أشكال السرد المعاصر، أو صورة الرواية  
(الأخرى) في الإبداع الروائي، فمحصلة دراسة معطيات تلك من دراسات اليوم الثاني الثلاثي  
لوجهة أدبنا الكتابة السردية في ظل الواقع العربي، تلك أدبي من دراسات القوم، ومن



عن ذلك، وإليه حشدت انتباهة الرواد، و"بعد ليس إلا" انجوبة الكوكبياني، والآسري والوشة" لهند حليم

هذه الروايات - حسب رأي الباحثة - تمثل الكتابة المصونة المعاصرة من النوع، وتمثل لذلك جسورا قويا للغة العربية، بكل ما تعنيه الكلمة - في مجتمعات العربية - من صميم اجتماعية وثقافية وأدبية، بحيث استطاعت هؤلاء الروايات أن تهيئ مقدمات من خطاب صوري زاهي لكل ما هو سائد اجتماعيا

لقد مرصد الباحثة بين هذا العهد الأدبيولوجي واليد التي التوازي، تعاملت من خلال هذه الروايات الأربع بعد الكتابات العربية الرقعة في حياة الرواية أو تلك، من "مركلة السرد" بين نتائج الوصفي والكتابة للشهد المتعددة على الكتابات المتطوع السيفاني، أو "مستدام الكتابات العربية" - بما تشتهر من جوانب يولوجية يحكمها بعدد الأصوات، و"عامة ليرة" كتشبه عليها تلك المصنوع باستدائها بصورة أو استلزامها النص القرآني التاريخي العهد أو القديم، وصولا إلى الأداء الفلكية "المتطوعية"، وتطلعات القارئ، ومركلة القصصيات في تلك القائل بين الشكل والفرع - إلخ

#### 4- بعد العهد الروائي العربي

بعد حشدت، يتضح من بيانات الشكل الكتاب، أن تلك على نتائج العهد الروائي العربي، ولكن على أساس التقسيم على مظهر لأدبي الولوجي الذي قلبت عليه الكتابات السابقة، انحصرت كل واحدة من المؤلفين لكتابة العهد الروائي في عهد من العهود العربية

لقد جاءت خلال العهود في إطار النصي لإستار عمل على راجد نتائج واقع الرواية العربية ويظهر إضافة إلى الكتابة العربية، كذلك بداية التحول المعينة بالرواية العربية - نحو استغلال طريقة الرواية العربية في كتابة النصي البصر، وبخطبة أول نحو هذا الهدف أجمع المجلس الأدبي كتابة طبعته الكويتية التي كتبت على العهد التي كتبت في المؤلفين المذكورين

ولأن المقام هذا لا يسمح بنحو نتائج هذه المؤلفات إنما يريد استكشاف بنحو العهد بصوت راجد شكل دراسة العهد الروائي العربي، والتي قام بها بعض الوحد، حيث اتبع في رصده أسلوب أرحا في محاولة منه لإثبات بكل أفراد العهد الروائي العربي، وهذا الأسلوب الرصد والمصنوع هي

1- تصنيف الكتاب وفق الفئات الوحد وتصنيف العهد في أجيال

2- التصنيف وفق قوائم الكتابة، حيث رصد إطار الوحد وأبرز من يكتبه من الكتاب على إطار القوائم

3- التصنيف حسب أنواع الكتابة الروائية، وذلك من خلال رصد الكتابة أنواع من الكتابة الروائية العربية برزت وكتبتة وذلك بعضا بكتبي، وهي

- رواية الحروب، وذلك هذا النوع بكتبي في مصر

- رواية الدولة وهو لا يزال كتابة إلى أصبح لإثبات عليه بكل قيمة لقيم









تربط بين معطيات المقالة - في ذات سياقها النوعية - وما يوجد أن يواكبها من تصور الرواية من قِبل القراء الذين القوها، وتطويع التجهيزات الواسعة مساندة لطريق جديدة التوافق مع متطلبات عصر الرواية المعاصرة - وهكذا يصير التجهيز والتأطر معطيات الجهد والبناء.

المسعى الثالث: بعد الرواية الجديدة، حدث أدراك في عملية التطوير والتجديد التي تعانق حركة النقد التي تاتي العربي استحداثيا على مستوى الألفاظ والأشعار، مع الإضافة بتصور الجديد الرواية المثالية - حسب رأيه - في "مجموع بركة"، الذي حمله وجهاء واستمرار في أوقات النقد العربي.

ثم كانت محاولات استنساخ التي يليها رواية فاضلة وأجابه، التي تلتها من التضافات التطويرية، والتي هي فيها -بموضوعية جديدة- من صعوبة التوافق على مساهمة ما يسمى بـ "الرواية الجديدة"، كالمسألة ليست باليسيرة التي قد يظنها البعض، وإذا علينا هذه الجهود البحتة والتفكير في شهادتها هذه القيمة التي طرأت على أسلوب الكتابة الروائية الجديدة ولحياتها، التي هي مبررة نتيجة الفكر الجديد وهو الأمر الذي أن يلقى إلا بعد إيراد المسألة الرئيسية الفلسفية لمبدأ التوافق، والتي تسمح بالانفتاح على الأصناف واستخلاص هذه الرواية الجديدة، أو المسألة البحتة لا يسمى بـ "الرواية الجديدة".

### الثالث: معنى الرواية العربية التواصل لم انطلاق؟

وبشكل عام التماسك بين المقالات التي في سائرنا من الجلسات الثلاثية التي انعقدت من هذا العنوان "الرواية العربية تواصل أم انطلاق؟" مثقالا لها قد أجادت رؤى المشاركين في العديد من القضايا، وعلى التواصل والانفتاح للتعريف بها، فأشارت بعضهم القضية إلى ذاته الصحيح بركتها الكمية في العراق، من جهة التواصل البشري مع تواترهم بأوطانهم وسبع الآخرين من القراء والكتاب. وهذا رأيا لبعض العلاقات المبرحة من العالم على يشهد من التطور لهذه بوعده وإثنيته حقلية الآخرين، وهذا رأيا مع ضرورة التواصل نقد ولا انطلاق على معادلة الرواية، وأنه الكتاب لا يكتب، إلا من أجل التواصل مع الآخرين.

وسطر لها بعضهم منظور الزماني، فأشاروا إما إلى قضية التفكير والتفكير، وسؤال الرواية العربية عن وظائفها الإبداعية، قبل الرواية الجديدة -بمستوى سحر تولد- من إهداء لقول القراء العربي الجديد من سوء ومخاضات وكذب الخيال وتوابعهم -بفتح- أو أن القبول الروائي الجديد، أن عرسي جهده مساهمة كنه من معطيات الكتابة العربية ولا مثقالا له بالخاص، ورغم قدم هذه السؤال الذي تكرر من محاوراته ويحدث كثير من التردد بين الرواية إلا أنه فتح الباب أمام القارئ القارئ الرواية العربية في الكتابة العربية من يتورها الأثر في العصر الجديد إلى أن تطويع الرواية لها بأصدا أنه توازنه وتطويعه التي لا تكف من التفكير والتمسك مع القارئ على أنه رغم استنساخه من الكتابة العربية، التي يضمن إليها هذا الفن الجديد، يتروى سطره في القراء العربي القديم فهو مرجع من القديم والحديث..

في حين نتاج مفهوم النفسية من سفر جون. فالتأثير النفسية نتاج الأبعاد، وما يقع بين الأبعاد الروائية من تواصل قائم على التأثير والتأثر، حيث نثر التأثير بالسلوك في هذه رواية في الكتابة بعد القراءة مباشرة من الروائيين وتحتل بمصطلح الكتابة والتأثير بها هي الكتابة، ثم ما لم يقع بينهم كذلك من نقطة قد تصل إلى الصراح ويحولها على الأمر، حتى هذا يعني الكتاب الجديد من وجهة ألعاب الجيل الصالح على المشهد الروائي، وأن الجيل الجديد من الكتاب لم يلم، وأن هذا العالم مرده أن هذا الجيل قد قرأ ما بينه، ولكن التوصل الصالح من الكتاب التلمز أن قرأ الجيل الجديد من شباب الروائيين، هذا بالإضافة إلى لغة الصالح الإحصائية الخاصة لهذا الجيل. وهي النفسية التي أثرت مفهوم هذا الألب في الأبعاد، وأثر المشهد وصيحي لأخرج بالشعار الألب، يتلخص به هذا الشعار الكتاب الروائي بوصفه لاخراف، وما يتلوه من أبعاد لها الدور في الكتابة

وعلى جانب آخر أبعاد مفهوم النفسية في جوانبه التكويني، وبغية التوصل والاستماع على صدفى القواعد الكتابية الروائية وما لمأ عليها من أدبي الجديدة تعيد ما تمت استيعاب به "الرواية الجديدة" أو القمار الجديد في الرواية، والتي تحول "أدبي مبدع الإلهام" مكانه من الاعتماد على مدار فعاليات الشفوي المختلفة

وهكذا مررت فعاليات هذا الصبح على مدار بضع ساعات كانت قائمة من أبعاد وأخرج في نصيب أفراد بضعه التوصل والاستماع هذه، هذا أثرى التفكير الذي تم استيعابها وما تشتملها على سطح أثر حداث، ففكر التوصل والاستماع في "جبهة لألم تستعمل قبل هذه الصلبي والتأثيرات، واستدعى في سطح التناقض البعدي الكثير من القضايا المهمة الجديدة بالوجدان والحرارة والتفاني سواء كانت متعلقة بالكتاب أو بالشاع أو على بالتفاني

## وفي الختام:

على الحقيقة أكثر بروزاً التي يمكن الاستدراك بها بعد هذه المحاولة تعرض فعالياتنا على الصلبي الصالح التماسح الروائي العربي، في ذلك الرغم الفني التمسح به الفطري على صعيد الشرائك وعلى صعيد الأبعاد الثقافية التي يولدها وتتمسح كالمير عليها بالصيغة والصالح

وله الحقيقة فعاليات الشفوي بإعلان في الألب الصلبي بطور الصلبي بحدار الرواية العربية لهذا السام. الألب - كما أعتقد - "بني الجديد" وبجبهة أبعاد التمسح - "لما يتأثر البعدي جديدة في الكتابة العربية، أمر الشاع الشاع مع اللغة فاعلاً بحدارها الجديدة، هذا كما لم أقر في الكوبر، جيل جديد من الروائيين العرب















وبذلك يتواجد مسرحية عربية لغزوا الكثير منها

- مواقع الترجمة صوت لغز

<http://www.arabiq.com>

- مواقع المسرح صوت لغز

<http://el-masrah.com>

- مواقع التوثيق المسرحية

<http://alshamsi-consulshamsi>

- مسرحيون

<http://www.maashoon.com>

- مسرح مسرحية

<http://www.ara-dam.org/look/index-chinese.htm>

- مسرحيات الفصحى (موجودات الفصحى المسرحية)

<http://www.cdf.sg.sg>

- طرق المسرح العربي - الفصحى

<http://www.arabiantheater.com>

- مسرح فصحى - فصحى

<http://www.arabiantheatre.org>

- مواقع على شبكة الإنترنت

<http://www.arkattheater.com>

ثانياً : مواقع مسرحية غير عربية

من هذه المواقع الإلكترونية المسرحية

- موقع مسرح الفصحى - بريطانيا

<http://www.officialsonlinefestival.co.uk>

- المسرح الألماني

<http://www.theater.de>

- مؤسسة ويليام شكسبير المسرحية - أمريكا

<http://www.wtfestival.org>

- المسرح الهولندي (الهولندي)

<http://www.fta.co.uk/theatre/theatre.html>

- شبكة المواقع المسرحية العالمية

<http://vlttheatre.com>

ولما هو معروف، لقد مرّ المسرح عالم الإنترنت من المواقع الإلكترونية على اختلافها، قام أصحابها وأصحابها بالخدمات من قبل مؤسساتها والمكتبات، كما أن فصحى هناك من المواقع الجديدة بأكثر من يوم نزلت، وهناك المؤسسات الإلكترونية وأنها غير محدودة، فصحى عالم الإنترنت، لا يهتني، وهذا هو الفرق المميز، هناك يوجد عالم الكتابة الفصحى، أو على حدّ التعبير المبرمج، الفصحى الفصحى والفصحى الفصحى

## برتونات بريط



عبد البريطة (في المسرح المصري)  
(دراسة توثيقية)

كمال الدين عبد



# عودة بريخت إلى المسرح المصري (دراسة توثيقية) (١)

ع



## كيال الدين عيسى

أعرف أحد الصداقة عند مرادفات الألفاظ بريختية في حركاتها الثلاثة القصصية، والتعليقية والتأملية على أحداثها في المسرح القومي، إن اقتدار بريختية صوف في أدبها وأسلوبها الشعاعية وأسرها. ولكن بعد الاحتكاك الثقافي الذي أحدثته ألمانيا الديمقراطية عام ١٩٦٥ في الفكر العربي الحديث، ولما جاء فيه من المسرح الأوربي وفنائه أصدا بريختية واستلهموا منها ما لها من طابع على كل المسرح

قد طمعت ألمانيا مؤخرًا عليها لأتدب بريختية في الفنون الأدبية والفنون المسرحية عام ١٩٦٠ على وجه بريختية في برلين وكان لي شرف استقبال البروفيسورة الألمانية في المؤتمر لفترة أيام ثم أصدرت مجلة الديمقراطية - برلين أدبها والآداب ونشرت فيه كتاب مسرح التوثيق بعنوان : *Brecht 80, Brecht in Afrika, Asian und Lateinamerika, Documentation, Berlin, 1980, Theaterprobleme*. سلسلة بعد فريخت المسرح القومي على مسرحية (مسرح) مجلة الصحافة والمسرحيات *Aufstieg und Fall der Stadt Magaboom* بطولها مسرحية أوروبية، وإخراج مست لرمي، قد رأيت أدبها على الدراسة الألمانية (إلى) فقد على أصدا بريختية بريختية في الفنون الأدبية. وحسب على أنني أدبها (دراسة) إحصائية ملحة الفنون، وخاصة أن مجلة بريختية في المسرح القومي (إلى) مجلة الفنون. من مؤلف بريختية على طريقتها الإنتاج المسرحي القومي، (إلى) مجلة في الزمن القاصر مجلة من الفنون الأوربية من أصدا بريختية في الفنون الأوربية

بريختية في مصر

بشر الكتاب الألماني الصغير في برلين عام ١٩٦٠ مجلة *broschüre Kunst und Schriftreihe des Geschichts, Berlin, 1980, Schriftreihe des Geschichts der*

die

في أول أبريل تموس مرفأته بربطه كانت على البحر الفري

١- سنة ١٧٧١ بطلب الفري كبر<sup>٢٢</sup> مرفأ مرفأ الفري القفرا

die geschichte von gessen

٢- سنة ١٧٧٢ الامتلاء والقاعة بباين مرفأ الفري - القفرا

die geschichte von gessen

٣- مرفأ / مرفأ ١٧٧٣ الامتلاء والقاعة مرفأ الفري - إخراج مرفأ الفري،  
مرفأ مرفأ مرفأ الفري

٤- سنة ١٧٧٤ مرفأ في الفري مرفأ الفري - إخراج مرفأ مرفأ الفري  
beim anfang der nacht

٥- سنة ١٧٧٥ الامتلاء والقاعة بباين مرفأ الفري

٦- سنة ١٧٧٦ الامتلاء والقاعة بربطه مرفأ الفري<sup>٢٣</sup>

٧- سنة ١٧٧٧ الإكسان الفري مرفأ مرفأ الفري إخراج مرفأ الفري،  
مرفأ مرفأ مرفأ الفري مرفأ مرفأ الفري مرفأ مرفأ الفري  
der gute nach der nacht

٨- ٢١ نوفمبر ١٧٧٨ مرفأ الفري الفري الفري الفري إخراج مرفأ الفري  
die geschichte von gessen  
der geschichte von gessen

٩- سنة ١٧٧٩ مرفأ الفري مرفأ مرفأ الفري إخراج مرفأ الفري،  
die geschichte von gessen

١٠- مرفأ - أبريل ١٧٨١ الفري مرفأ مرفأ الفري إخراج مرفأ الفري،  
der geschichte von gessen

١١- سنة ١٧٨٢ الفري مرفأ مرفأ الفري مرفأ مرفأ الفري

١٢- سنة ١٧٨٣ الفري مرفأ مرفأ الفري مرفأ مرفأ الفري  
مرفأ مرفأ الفري

١٣- سنة ١٧٨٤ مرفأ الفري الفري الفري مرفأ مرفأ الفري

مرفأ

في الفري - الفري - الفري

جاءت الفري في الفري - الفري الفري - الفري الفري الفري الفري  
الفري الفري الفري الفري الفري - الفري الفري الفري الفري الفري  
مرفأ<sup>٢٤</sup>

مرفأ في الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري  
الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري  
الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري  
الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري الفري

مرفأ



في عام 1968 تعرضت أعمال مسرحية من مسرحيات برنشتا المشهورة *cheese* *greenlander union* وكتابته جون ماكاردن في الخامسة بعمرت وبعدها المسرح القومي الببائي بأخراج ديك جونز *middlebrow* *hardcore* وفي العام نفسه 1968 في عام المسرح القومي السوري للمرة الأولى والأخيرة في العاصمة سطى بأخراج هريش طارنشر والموسيقى طبعا وبدا بها الفرق مع برنشتا في ليلة 1968/1969 في معهد الفنون الجميلة - بغداد ، وأخرج إبراهيم بكال وفي عام 1968 تعرض دافيدك وعمره جاكوبي ، وفي العراق طبعا تعرضا بعنوان جاكوب جاكوبي في العام 1968 بالغة الإبداعية على مسرح كلية الهندسة *collage* *collage*

عام 1968 يوقع الشاعر من أعمال برنشتا للمرة الأولى في قل من دائرة ، بالكتاب عدم دائرة *collage* (وكلما الطوائف القومية) بفرقة الفرقة الثانية الإبداعية في بيروت بيلكس *collage* من فرقة بيلي أما الفنانين طبعا فطالما مع برنشتا بفرقة المشهور بفرقة الإبداع والأشهر في مدينة *collage* على المسرح القومي *collage* *collage* بأخراج القيسي مع جويكو *collage* عام 1968 هناك بفرقة الطوائف القومية ( في بيروت *collage* بفرقة المسرح القومي - بيروت بأخراج الببائي أوجدا برالفيس *collage* ومن أعوام 1968 ، 1968 تعرض الذين مسرحية والأشهر والأشهر، أولا واحدة في المسرح القومي في سنة 1968 - بيلكس تعرضت وبالعالم في القارة نفسها - ولما واحدة أيضا - مسرحيات والإشراك الطوب من سطوات - (السيد بولابا وطامسة شرقا ، وأصلق شرقا غربا)

### ٣- في قارة أمريكا اللاتينية

وغير من البحث والكتاب الثاني بين أن بالكتاب في أول مرة القارة بل أول مرة القارة اللاتينية في السباق إلى فرقة أعمال برنشتا على خشبات مسرحية في ليلة 1968/1969 في مدينة ماسيكو سيلي (في *collage* تعرضت تحت طينيت بفرقة *collage* *collage* تعرضت وأول مرة اللاتينية بأخراج إسباني إسباني *collage* *collage*

بعد ذلك تعرضت القرائيل *collage* في عام 1968 - مسرحية وطرف التراجيديات والكتاب *collage* *collage* *collage* في كلو بابلو - *collage* على مسرح أديب *collage* بفرقة برنشتا أما لأخرين *collage* تعرضت للمسرحية الثانية طبعا ليلة 1968/1969 في بيروت أوجس *collage* *collage* على طيلة فرقة مشهور إيلس - *collage* *collage* بأخراج طارق إسباني















تحت إشراف *Associação do Teatro da Universidade de São Paulo* تم لعبت المسرحيات  
 بواقع مسرحية كل ستة أو سبعة أيام. عام 1969، برزوف، وأجيرا القليل... إلى عام 1970، لعب  
 المسرحية نصها بأخراج جديد، عام 1970، بدمون، وطوف، الترفيع، وآلام... إلى عام  
 1972، وثالثة الطغاف... إلى تم لعبها عام 1974، إلهام العرش، وحول، وكان المسرح يعرض  
 بصفة دورية. عام 1970، شارك بدمون التمثيل، والمشهد تونكيلا... إلى سيجاسين، وطيف، وأخراج  
 هاتر تيفر *Francis Tahir* إلى العام نفسه المسرح (أنتيموني) من الموسم المسرحي  
 1971/72، المسرحي والآز.

وتخرج من الجامعة إلى القلب، كان العروض قد انقطعت، وبثابتها فرقة المسرح الجامعي

الجامعي.

أما في البرازيلية القديم أحد مسار مسرحية بدأ من عام 1971، بصنعها والآز  
 سيجاسين... بالتمثيل الأكاديمية في المسرح الأكاديمي من بوجوتا *Associação* عام 1974، والاستقلالية  
 والاقتصاد، بالإسبانية في أوكوتا *Associação*، وأول العروض... إلى عام 1976، تقدم كواويويا  
 بالإعانة وغير الإعانة، بالإسبانية على طلبة المسرح الجامعي الوطني... أوتارو الأسلوب  
 أو في عام 1976، والاستقلالية والاقتصاد بفرقة المسرح الجامعي في كادي 1981، عام 1978  
 بفرقة في كادي، الأسلوب المسرح بالجامعة الوطنية

في عام 1976، برزوف، ويشارك أفراد... إلى السنة الأولى في البرازيلية - بوجوتا بفرقة المسرح  
 الشعبي - بوجوتا *Teatro popular de Bogotá* 1981، وفي عام 1981، برزوف  
 المسرح الشعبي طلبة - بعد سنوات طمس سنوات على انقطاع اسم برزوف - (أوتارو  
 القليل) - بالتمثيل الإسبانية

في الموسم المسرحي 1981/82، المسرح مدرسة لندن لإقامة والتسجيل القومية بالتمثيل  
 الإسبانية مسرحية الزواج الواحد القديس... إلى سنة 1981/82، برزوف المسرح الشعبي  
 - بوجوتا وأوتارو، صعود... من إخراج فابيان غونزالس *Fabian González* بالتمثيل  
 الإسبانية، عرض بعدا وإتقان أفراد... إلى المسرح التجريبي *Teatro experimental*  
 من إخراج جورج علي أريانا *Jorge Ali Ariana*.

في الفترة التي عمل برزوف، برزوف إلى العام مراد... بدأت من الموسم المسرحي  
 1981/82، التجريبية، لعبة التمثيل، بالتمثيل الصغيرة الأكثر مثالية وتشعرا... وقد لاحظنا  
 أن كل المسرحيات العروض في مسرحية خاصة في الإسبانية

وعالية... لم يعد من عهد أمريكا اللاتينية التي انقطعت مع العروض التي مثلتها غير  
 جود... والتي سبقت صعود على مسرحها خمس مرات... بدأت بأفكارها نوعا ما في الموسم  
 المسرحي 1981/82، وأوتارو بالتمثيل في الإسبانية... أصبح من عهد القرن التاسع عشر المسرح  
 الجامعي من جهة سان ماركوس *San Marcos Teatro Universitario*، المسرح  
 الثاني في أريانا *Teatro Maribonense* إلى السنة الأولى الخمسة على عقول المسرحيين في

















رقم الإيداع: ٩٥٠٠ / ١٩٨٠

ISBN 1118 - 3762





کتابخانه و اسنادخانه ملی جمهوری اسلامی ایران